

REMI HESS

# TANGO

KÜLTÜR KİTAPLIĞI 63

DOST

KÜLTÜR KİTAPLIĞI: 63

D

Remi Hess

Paris VIII Üniversitesi'nde bulunan Yerel Danslar Antropoloji Laboratuvarı'nda öğretim görevlisidir.

Hess, Remi
Tango
ISBN 975-298-301-4 / Türkçesi: Işık Ergüden
Nisan 2007, Ankara, 151 sayfa
Kültür Kitaplığı: 63; Sanat: 8

# TANGO

*Remi Hess*

DOST

ISBN 975-298-301-4

*Le tango*
Remi Hess


Birinci baskı, Nisan 2007, Ankara

*Türkçesi*, Işık Ergüden

*Teknik hazırlık*, Mehmet Dirican
*Baskı*, Pelin Ofset Ltd. Şti.; Mithatpaşa Cad. No: 62/4, Kızılay/Ankara

*Dost Kitabevi Yayınları*
Meşrutiyet Cad. No: 37/4, Yenişehir 06420 Ankara
Tel: (0.312) 435 93 70 • Faks: (0.312) 435 79 02
www.dostyayinevi.com • bilgi@dostyayinevi.com

# İÇİNDEKİLER

ÜÇÜNCÜ KISIM
**TANGO KÜLTÜRÜ**

# GİRİŞ

Arjantin tangosu, daha doğrusu Río de La Plata tangosu –*tango rioplatense*–, 1880-1900 yıllarında yeni bir kültürel biçimin icadına varan özel bir simyadır. Kendine özgü toplumsal bir bağlam ve nispeten dar bir uzamda (Río de La Plata halici boyunca uzanan iki şehir: Buenos Aires ve Montevideo) dans, müzik ve şiir arasındaki sentez olan tango karmaşık bir icattır; insanın etnik, kültürel ve cinsel karışımı koşullarından doğmuş bir melezlik ürünüdür. Tango, Arjantinli ya da Uruguaylı kreolların göçmenlerle, özellikle halk balosu kültürüne bulanmış İtalyan göçmenlerle buluşmasından doğdu.[1]

Tango; çiftlerin yaptığı dansın (vals, mazura, polka, İspanyolca'da *chotis* olarak adlandırılan İskoç dansı) ve Fransız devrimi öncesi dans biçimlerine (menuet, kontrdans) Avrupalılardan bir yüzyıl sonra hâlâ bağlı kalan Arjantin burjuvazisinin aşağılamaya devam ettiği yerel halk dans-

1) *Ballo liscio*. Aynı dönemde, Fransa'daki İtalyan göçmenleri de Paris'te müzetin icadını, benzer bir şekilde fazlasıyla etkilediler.

larının (zamacueca, habanera, milonga) aşılmasının/entegrasyonunun ürünüdür. Tango, Latin-Amerika folklorunun (candombe),[2] Karaip danslarının (calinda) etkisinin, Avrupa etkilerinin (İspanyol "tango"su – flamenko figürü),[3] ve aynı zamanda da Afrika etkisinin damgasını taşır. Yeni bir dans, müzik ve edebiyattan oluşan, popüler bir yaratının ürünü olan tango evreni bu karışımdan doğmuştur.

Tango, *portègne* [Buenos Aires] halk şenliklerinden doğdu; sonra da yerleşik toplum tarafından reddedilerek, Buenos Aires'in "batakhaneler"indeki genelevlere ve "akademiler"e (yüzyıl başındaki balolar) yerleşti. Rivayete, söylenceye bakılırsa, tango liman mahallesinde yeşermiş, ama bölgedeki randevuevlerinde gelişmiştir. Paris ve Avrupa tarafından kabul gördüğünde bir meşruiyet kazanır. Bunun üzerine tüm dünyaya yayılır.

Tango, marjinalliğin estetik bir ifadesidir; göçün, Montevideo'nun ve özellikle Buenos Aires'in kenar mahallelerinin kültürel ifadesidir. Bu marjinalliğin yeri vardı: liman; *tango porteño* adlandırması da buradan kaynaklanır. Daha XVIII. yüzyılda liman yeni dansların kabul edildiği yerdi. "Devrimci ve müstehcen" vals de 1800'de orada benimsenmişti.[4]

2) Ruben Cárambula, El Candombe, *Ricordi Americana*, Buenos Aires, 1980.

3) Troy and Margaret West Kinney, *The danse, its place in art and life*, Londra, William Heinemann, 1914, 334 s., cpa.

4) Tulio Carella, *Tango, mito y esencia*, Buenos Aires, Centro Ed. de America Latina, 1966, s. 29.

Tango kadınların olmadığı bir göçmen topluluğundan doğar. Bu durum karşısında erkekler, sayıları çok az olan ve kusursuz dans eden (dolayısıyla çok rağbet gören) ve acemileri küçümseyen dansözlerle dans edebilmek, egzersiz yapmak için kendi aralarında dans etmek zorunda kaldılar. Tango figürleri yapmakta olan iki kenar mahalle delikanlısını gösteren 1903 tarihli fotoğraflar,[5] tangonun öncelikle bir erkek dansı olduğu fikrine yol açtı. Bu fikir, söylencenin bir parçasıdır. Erkekler birlikte dans edebilirler (kadınlar da birlikte dans edebilir), ama tangoyu meydana getiren şey kadın ile erkekten ibaret çifttir. Karma çift daha baştan beri mevcuttu. Çünkü bu dansta güçlü bir "cinsel yan" bulunmakla birlikte, dahası, erkeğin adımları ile kadınınkiler çok farklıdır. Tango da, tıpkı vals gibi, *kapalı bir çift dansıdır.* Ve sık rastlanan diğer bir savın tersine, tango, öncelikle yüz yüze yapılmış bir dans değildir. Bu sav 1882 tarihli bir gravüre dayanır. Bu gravür tekrar tekrar basılmıştır. Siyah bir çiftin yüz yüze dans ettiği görülür. Bu gravürün altındaki yazıda, "EL TANGO" ibaresi bulunmaktadır.[6]

Gerçekte XIX yüzyılda tango denen birçok dans vardı: Siyahların bir dansı; *El tango* denen ve doğal olarak çift dansı olmayan bir flamenko figürü...[7] Ama bunlar farklı danslardır ve 1882 tarihli fotoğraf, "tango" sözcüğünün o dönemde Arjantin'de var olduğunu belirtmektedir. Latin-

5) El tango criollo, *Caras y caretas* (Yüzler ve maskeler), 1903.

6) *La Ilustración Argentina*, 30 Kasım 1882.

7) Troy and Margaret West Kinney, *The danse, its place in art and life*, Londra, William Heinemann, 1914, s. 127-130.

Amerikalı folklor uzmanı Carlos Vega, Meksika'da bile XVIII. yüzyılda tango denen bir dansın var olduğuna işaret etmektedir. Önemli bir eserde, 1850'li yıllarda var olan ve Arjantin'deki varlığına 1880'li yıllarda tanıklık edilen *Endülüs tangosu*'ndan uzun uzun söz edilmektedir.[8] Çingene etkisi taşıyan bu Endülüs tangosu öncelikle müzikal bir biçimdir, şarkılı bir biçimdir. İspanyol etkisi o dönemde Arjantin'de söylenen ve dans edilen fandango'da da görülür.[9] Río de La Plata tangosunda da bu etki varlığını sürdürecektir.

*Tango* sözcüğünün etimolojik kökeni tartışmalıdır.[10] Çeşitli etimolojiler önerilmiştir. İspanyolca'da bu sözcük 1803'ten beri mevcuttur[11] ve aşık kemiği anlamına gelir. Enrique Corominas sözcüğün 1836'da Arjantin dansı anla-

8) C. Vega, El tango andaluz y el tango angentino, *La Prensa de Buenos Aires*, 28 Nisan 1932 ve *Danzas y canciones argentinas, teorías e investigaciones, con un ensayo sobre el tango*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1936, s. 233-256. C. Vega'nın kimi takipçileri bu Endülüs tangosunun varlığına itiraz etmişlerdir. Ama benim kişisel kaynaklarım (ve eski kaynaklar, özellikle: Troy and Margaret West Kinney, *The danse, its place in art and life*, Londra, William Heinemann, 1914, 334 s., cpa.) bana bunun varlığını doğrulamaktadır. Köken konusu şu anki heyecan verici bilimsel tartışmaların göbeğindedir. Bütün tartışmalı konular hakkında ortaya atılan soruların niteliklerini bu eserde kısaca belirtmeye çalışacağız. Bu sorular, genellikle, henüz oluşum halindeki bir dans antropolojisinden kaynaklanmaktadır.

9) Lily Grove, *Dancing*, Londra, 1895, s. 349-351.

10) José Gobello, Tango, vacablo controvertido, *La historia del tango*, c. 1: *Sus origenes*, s. 133-144.

11) *Diccionario de la Real Academia Espanola* (1803).

mında kullanıldığını söyler.[12] Şunu belirtir: "Öncelikle Amerika kıtasının dışında Kanarya Adaları'nın bir dansı olarak ortaya çıktı, daha sonra Amerika'da görüldü ve burada Siyahların davul eşliğinde dans ettiği toplantılara bu ad verildi; davula verilen addır." José Gobello, XIX. yüzyıl başında Buenos Aires'te Siyahların şenlik düzenlediği evlere tango dendiğini hatırlatır. Horacio Salas'a göre *tango* muhtemelen Portekiz kökenli bir sözcüktür ve Amerika'ya Sao Tome'de konuşulan Afro-Portekiz kreolu aracılığıyla girmiş, Küba'dan dolaştıktan sonra da İspanya'ya ulaşmıştır...[13] 1899 yılında, dans ve dans müziği olarak "tango" anlamı, *İspanyol Kraliyet Akademisi Sözlüğü* tarafından kabul edilmiştir.

Uruguaylı sosyolog Daniel Vidart'a göre tango sözcüğü Afrika dilindeki *tambo* (tambur, davul) ya da *tangir* veya *tocar*'dan (dokunmak, bir enstrüman çalmak) geliyor olabilir.[14] Bu anlamıyla sözcük XII. yüzyılda eski İspanyolca'da vardır: "Tango vos, el mi pandero", Miguel Devoto'nun *La flor de la rosa*'da andığı bir dizedir. Tulio Carella Latince'de *tango* fiilinin "dokunuyorum" anlamına geldiğini ve sözcüğün, anlamından önce de, XIX. yüzyılda birçok Afrika, hatta Japon diyalektinde var olduğunu hatırlatır.[15]

12) E. Corominas, *Diccionario etimológico*, akt.: Horacio Salas, *El tango*, Buenos Aires, Ed. Planeta Argentina, 1986, s. 32.

13) H. Salas, *El tango*, s. 36.

14) D. Vidart, *Teoria del tango*, Montevideo, Ed. de la Banda oriental, 1964, s. 14.

15) Tulio Carella, *Tango, mito y esencia*, Buenos Aires, CEDAL, 1966, s. 14.

Blas Matamoro ise, *tambo* ya da *tango* sözcüklerini birbirinin yansıması olarak kabul eden teoriyi benimser... "*Tambo* tambura, yani tamtama veya siyah şenliklerinin –vurmalı uzun bir enstrüman olan– *kandombe*'sine gönderme yapmaktadır. Dansçı, *kandombe* çalan kişiye *bozal* dilinde hitap ederek, "Toca tango" ya da "toc tambo" (tambur çal!) der. Fonetik olarak birbirine yakın bu iki sözcüğün eşanlamlı kullanımına, beyazlarla siyahların melezleştiği bölgelerde sık rastlanır... XIX. yüzyıl başında, Tambur mahallesi siyahların mahallesiydi."[16]

Sözcüğün kökenine dair doğru bir fikir edinmek güç olsa da, XIX. yüzyıl boyunca, yani bugün bizim tanıdığımız dansın doğduğu dönemde birçok yerde kullanıldığı saptanır. Terim hem dans, hem tambur ve siyahların 1800'den beri dans ettikleri yer ve hem de farklı danslar gibi çok anlama gelir. Bu danslar elbette ki bizim burada anlatacağımız dansla aynı değildir.

Bizce, dans, müzik, kültür (tangoyu oluşturan üç moment), birbirine bağlı olsa da, ayrı ayrı sunulmalıdır. Gerçekten de bunların keşif ve gelişimlerinin kendi mantıkları vardır.

Bu ikinci baskı güncellenmiştir. İtalyan çevirmenim (Fulvio Palese) ile Japon çevirmenimin (Naoyya Ogawa) önerdiği düzeltmelerden yararlandım. Özellikle de Arjantinli dansör, koreograf ve pedagog Miguel Gabis'e bu ikinci bakıyı tekrar okuduğu için teşekkür borçluyum.

16) Blas Matamoro, *La Ciudad del tango*, Buenos Aires, Ed. Galerna, 1959, s. 11.

"Que sais-je?" dizisinden *Tango*'nun yayımlanması, özellikle Fransa ve Avrupa'da son üç yıldır tango uygulamaları üzerine oldukça önemli bir soruşturma çalışmasının çıkış noktası oldu. Tangonun bu yeniden keşfine katkıda bulunan eserler arasında, özellikle Christophe Apprill'in *Le tango argentin en France* [Fransa'da Arjantin Tangosu] adlı eserini anabiliriz (Paris, Anthropos, 1998). Bu eser, özellikle çağrışımsal hareket çerçevesinde Fransa'da tangonun yeniden doğuşunun sosyal tarihidir. Christophe Apprill'in katkılarını burada ayrıntılı olarak ele alamayacağımdan okurlarımı bu eseri okumaya yönlendirebilirim yalnızca.

Kişisel olarak, bir günlük yazmaya başladım. Bu günlükte, "Que sais-je?"in ilk baskısından bu yana Fransa'da ve Avrupa'da katıldığım gösterileri (konserler, balolar, film gösterimleri, eğitim çalışmaları, stajlar, uygulamalar, konferanslar, kolokyumlar...) günü gününe belirttim. Bu günlüğün 600 sayfadan fazla tutan ilk iki cildi *Le moment tango*'da (1997) ve *Les tangomaniaques*'da (1998) yayımlandı... Günümüzde dünyada tangonun yeniden güncellik kazanmasını izleyebilmeyi sağlayacak yerel bir teşebbüstür bu.

BİRİNCİ KISIM

# TANGO, BİR DANS

Tango öncelikle bir danstır. Valsin tarihinde olduğu gibi, bir müziğin, bir edebiyatın, bir kültürün yaratılmasını belirlyen şey, öncelikle yeni bir tarzda dans etmektir. Adımlarda yeni bir stilin popüler keşfi olmasaydı, çift dansında erkeğin rolü ile kadının rolü arasında bir farklılaşma keşfedilmeseydi tango müziği ve tango edebiyatı olamazdı. İnsanlık tarihinde binlerce dans var olduysa da (Giraudet 1900 yılında 6 bin dans saymıştı), "moment"ler oluşturmuş, yani kendine özgü uzam-zamanlar oluşturmuş, yeni bir sosyallik biçimi düzenlemiş ve başka dansları biçimlendirmiş çok dans yoktur. Avrupa'da toplumsal danslar içinde tangodan önceki dans momentleri nelerdi? Aşağı danslar vardı, valsin içinde gelişmiş çiftlerin kapalı dansı vardı (yüzlerce dans da bundan türemiştir), kontrdanslar, kadriller vardı. Ardından tango geldi.

I. Bölüm

# BUENOS AIRES, MONTEVIDEO TOPLUMSAL DANSTA YENİ BİR "MOMENT"İN OLUŞTUĞU POTALAR

## Tangonun kökenleri sorunu

Kandombes ile habaneras (Kübalı denizciler getirmiştir)[1] ritim kopukluğu ve senkopu getirdiler. Senkop, valsin tekrarlanan müziği karşısında bir yenilik olur. Zamacueca geleneğiyle birlikte baştan çıkarma da işin içine girer. Milonga'lar dansörlerin stiline etki katar ve zeminle mücadele eden belli bir yürüyüş stili getirirler. Milonga'nın kökeni, XIX. yüzyılın çiftli danslarıdır (vals, polka, marş, mazurka, İskoç dansı) ve dans edilişlerinde yerel faklılıklar görülür. Tangoda çiftler birbirine daha sıkı sarılarak dans eder. Da-

1) Tulio Carella, *a.g.e.*, s. 29.

hası tango, grup dansları geleneğinden, dans eden çiftin figür çeşitliliğini de ödünç alır. Kontradanza 1790 yılında Küba'ya Santo-Domingo kölelerinin isyanından kaçan Fransız büyük tarım işletmecileri tarafından getirilmiştir. Ardından Avrupa kökenli bu danslar kreolleştirilir.[2]

Demek ki tango XIX. yüzyılda baskın bir tarz olan çift dansının icadı ile dansta sonsuz figür biçimleri üretmiş olan geleneğin zenginliği (ki bunlar da kontrdans ve kadrillerde yeniden üretmiş olup, Río de La Plata'ya vardıklarında, özellikle Latin-Amerika ya da Afrikalı figür ya da icatlarla zenginleşmiştir) arasındaki sentezdir.

## Zengin bir sentez

Tangonun kökeninde mevcut tüm dansların sentezindeki özgünlüğü yaratan şey, çiftin yaptığı dansa figürün dahil oluşudur. Bunlar o zamana dek aralarında hiç ilişki olmayan iki dans familyasıdır. Figürlü danslar grup halinde yapılıyordu; bu gruplar çiftlerden oluşsa bile dansın bu hali değişmiyordu (tango ortaya çıkarken Arjantin burjuvazisinin salonlarında pek yaygın olan kontrdans ve kadriller grup halinde yapılıyordu). Salonlardan dışlanmış olan ama aşağı mahallelerde çok değer verilen kreol valsi o dönemde

2) Örneğin kreol kadrili ya da Danzon'u, krş. Albert Friedenthal, *Musik, Tanz und Dichtung bei den Kreolen Amerikas*, Berlin, Hans Schnippel, 1913.

çift dansının ana kalıbıydı. Aynı adım ya da aynı adımlardan oluşan bir dizi sürekli tekrarlanıyordu.[3]

## Dans mekânları

Tango, birçok dans mekânından geçerek oluşur.[4] Halk balolarında ortaya çıkan tango, buralarda engellenince, Buenos Aires'in ve Montevideo'nun adı kötüye çıkmış mekânlarına girer.[5]

Vincente Rossi, *piringundin* denen içki satılan yerlerde tango yapıldığını belirtir. 1867'de mevcut bu mahalle "kahveleri"nde (o dönemde oralarda *fandango* dansı yapılıyordu), perşembe, pazar ve bayram günleri düzenlenen balolarda, (işletmecinin gecelik ücret verdiği) kadınlar, bir *real* karşılığında erkeklerle altı dakika tango yapmaya hazır bekliyorlardı. Onlar sayesinde buralar tıklım tıklım doluyordu. Bütün erkekler dansözlerin peşindeydi.

Ardından, genelev ve randevu evlerinde de tango yapılmıştır. Leon Benaros bu türden mekânların ve buralarda yapılan müziklerin adlarını saymaktadır. Dans ve fahişelik sıkı sıkıya birbirine bağlıydı. *Milonguita* tangosu buna

3) Krş. Remi Hess, *La Valse*, Paris, Métailié, 1989 ve R. Hess, *Les trois temps de la valse*, Paris, Plume, 1996. María del Carmen Silingo, *Tango-Danza tradicional (método)*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1991.

4) Leon Benaros, El tango y los lugares y casas de baile, *La historia del tango*, c. 2: *Primera época*, Buenos Aires, Corregidor, 1977, s. 207-286.

5) Marisa Donadio, El baile de tango, historia y evolución, *Tango XXI*, no 8, yıl 2, Ağustos 1995, s. 23-30.

kanıttır. Adı milonga'dan türemiştir ama kastedilen fahişedir.[6]

1870'lere doğru milonga dansı yapabilmek için kurulmuş "okul"lara da ["Akademi] tango girer (bu dans da tango yapılan yerlere adını verecektir). "Akademiler", yalnızca dans edilen, eli yüzü düzgün yerler olma iddiasındaydı; dansözler "kolay" kızlar olarak görülse de, buralardaki esas icraat fahişelik değildi. "Akademiler"in varlığının Montevideo'da da önem taşıdığı görülür. Yüzyıl başının en ünlü dansözleri olan La Parda Refucilo, La Mondonguito, Pepa, La Chata, Lola la Petiza, La China Venicia ve María la Tero bu "akademiler"de bulunur. İlk dansözler esmer ya da beyaz tenlidir. Güzel olmaları şart değildir, ama iyi dansöz olmaları ve bunu kanıtlamaları gerekir. Kadınların hâlâ uzun giysiler giydikleri bir dönemde, onların kolalı jüponların üzerine kısa (dizin tam altında) etek giymesine izin verilmişti. Kadın bedeninin bir anlık temasını hissetmek için değil, sadece danstan zevk almak için dans ediliyordu. Kadın partnerin oradaki varlık nedeni yalnızca dans etmekti. Ondan tek istenen, yetenekli olmasıydı.[7]

Yalnızca burjuvazi tarafından değil, kökleri genelevlere uzanan bu akıma çocuklarının kapılmasını istemeyen halk tarafından da reddine rağmen, tangonun koreografisi sürekli olarak her çevreden yeni yandaşlar topluyordu. Tango

6) Leon Benaros, *a.g.e.*, s. 232.

7) Vicente Rossi, *Cosas de negros*, Buenos Aires, Hachette, 1958. Bu bakış açısı Migue D. Etchebarne'de de mevcuttur: *La influencia del arrabal en la poesia argentina culta*, Buenos Aires, Kraft, 1955. Keza Canlos Vega'da da.

stilini benimsemiş gençlerin yürüyüş tarzından anlaşılıyordu bu. Tango, tüm göçmenlerin bulunduğu *conventillos* denen mahalleleri kendine kazanmıştı.[8] Buralardaki küçük konutlar avlulara bakıyordu. Düğün günleri, yasağa rağmen, müzisyenlerden bir tango çalmalarını isteme cesaretini gösterdikleri oluyordu. Tango bu mahalleleri fethetmişti, ancak *casa de baile*'lerin (dans evleri) teknik düzeyine erişemediği anlaşılıyordu. Çok yavaş adımlarla, pazar öğleden sonraları kendiliğinden düzenlenen balolarda da tango yerini aldı. Kızlar anne babalarının önünde dans etmekten kaçınıyorlardı. 1906 yılında (Luis Rivarola'nın kaleme aldığı) *La Morocha* 100 bin adet sattı, sonra Angel Villoldo'nun sözleriyle kaydedildi.

O dönemde tango dansı *casas de baile*'de, yani dans evlerinde yapılıyordu. Buralar içki içilebilen ama uzun uzun yemek yenmeyen yerlerdi. O döneme dair tanıklıklar sayesinde, dans edilen yerlerle (*El Tambo o Tambito*, *El Velódromo*, *Pabellón de Los Lagos*) özellikle rahat rahat yemek yemek ve iyi müzik dinlemek için gidilen Hansen'in yeri gibi başka yerleri karşılaştırmak mümkündür.[9] İki dans evi efsaneleşmişti: Laura'nın yeri ile Vasca'nın (Basklı) yeri. Basklı María'nın yeri gayet düzenliydi. Tek bir kusur bile bağışlanmazdı.[10] Balo bir polkayla başlıyor ve kararlaştırıldığı üzere birkaç saat sürüyordu. Orkestra bir piyano, kemanlar (örne-

8) Jorge Paez, *El conventillo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1976.

9) Leon Benaros, *a.g.e.*, s. 243-251.

10) José Sebastian Tallon, *El tango en sus etapas de musica prohibida*, Buenos Aires, Ed. Amigos del Libro Argentino, 1964.

ğin Ernesto Ponzio), flütçüler (1900'de en ünlü flütçü olan Carlos Bazán) ve bandoneonculardan oluşuyordu. Laua'nın yerinin tarzı daha zarifti. Rantiyeler, oyuncular, bankerler, yazarlar buranın müdavimiydi. Rosendo Mendizabal piyano çalıyordu. *El Entrerriano*'yu ilk kez orada çaldı. Gardel-Razzano ikilisi orada şarkı söyledi. Lüks salon, birçok unutulmaz dans gösterisine sahne olmuştur. O dönemde tango yasaktı, yine de müşteriler tango fanatiğiydi.[11]

1907'den itibaren tango dansı salonlarda ve tiyatrolarda yapılmaya başlanır.[12] Kusursuz dansör, oyuncu Elias Alippi, 1910'dan önce sahnede tango yaptı. Bu döneme doğru, geleneksel dans öğretmenleri çevresi tangoyla ilgilenmektedir.[13] 1913 yılında, tangonun Paris'te kazandığı süksenin ardından Buenos Aires'te kafeler[14] ve kabareler kurulur. Bunlar eski genelevlerin kamusal ve en üst düzey versiyonudur. Dans pisti, kemerli, lüks, aydınlık, Avrupai tarzda dekore edilmiş bir salon halini almıştır. Eski genelev patronları *smokin* giyip Fransızca konuşmaya başlamışlardır. Kırmızı şarap şampanyayı tahtından indirir. Bu tür kurumların sembolü, Armenonville'dir. Müzisyenlerin kostümüne (papyon kıravat takarlar) ve müziğe özen gösterilir. En ünlü kabareler, Les Ambassadeurs, Le Royal Pigall, L'Abbaye, Maxim, Le Moulin Rouge, Chanteclair, Julien,

11) Leon Benaros, *a.g.e.*, s. 257-262.

12) Leon Benaros, *a.g.e.*, s. 253.

13) Marcelo Vignali, *Salón de baile y guida del trato social*, Montevideo, O. M. Bertani Ed., 1910.

14) Jorge A. Bossio, *Los cafés de Buenos Aires*, Buenos Aires, Schapire, 1968.

L'abdulla Club'dır. *Portègne* kabaresi halka açık bir balodur: salon, bir kadeh bir şey içilen masalar ve bir orkestra. Buralarda tipik bir orkestranın eşliğinde yapılan tango, kenar mahallelerin ruhunu yeniden yaratır. Ama kabarelerin müdavimleri iyi aile çocukları ve kız arkadaşlarıdır.

## İlk tango dansçıları

1910'dan önce, tango tarihine adlarını yazmış dansörler nispeten az sayıdadır. Uruguaylı bir müzisyen olan Enrique Saborido 1905'den önce adını duyurmuştu. Paris'teki ilk tango gösterisi için Baron Rothschild onu davet ettirmişti. Ayrıca María La Vasca ve eşi, "İngiliz" lakaplı Carlos Kern de vardı. Ancak, en ünlü dansör Olivio Bianquet'ydi (1879-1942). Lakabı "El Cachafaz" ya da "Cacha"ydı. Halktan biri olarak salonlarda dans eden Bianquet, çok gösterişli bir tango dansı yapıyordu ve Mar del Plata dansinginde ölene dek bu dansı öğretti.

## *Tango-momenti*'nin teknik özgüllüğü

Koreografik açıdan tango, dans olarak, –toplumsal dans antropolojisi alanındaki ender uzmanlardan ve 1931-1960 arasında çıkmış on beş kadar eserin yazarı olan, Arjantin dansını bilimsel olarak ilk inceleyen Carlos Vega'nın deyimiyle– bir "bulgu"dur (*hallazgo*, aynı zamanda keşif anla-

mına da gelir).[15] Şunu demektedir: "Bütün çift danslarının içine düştüğü anlamsız adımları ve yavan yarım-turları tekrarlamayı reddeden *portègne* yaratıcılar, salon danslarının icrasında, milonga'nın ve hatta kadrilin icrasında yenilikler getirmeye çalıştılar."[16] Şöyle devam eder: "Arjantin tangosu, *çift dansına figür katma mucizesini gerçekleştirdi,* yani gözde yeniliğin içine geleneği kattı. Başarısının sırrı, dünyaya sunduğu temel yenilik buradadır."[17] Aslında bu yenilik, belli bir biçimde, milonga'da mevcuttur.

Carlos Vega'nın akıl yürütmesini izleyelim: "O dönemde egemen olan çift dansları *sürekli hareket* gerektiriyordu; kabul görmüş uygulamaları yerine getiren çift, dans ederken, bir an bile durmadan, ritimli adımları ya da dönmeleri birbirine eklemeliydi. Tangoyu yaratanlar, *hareketin ertelenmesini* dansa kattılar. Çift aniden sakinleşir. Dahası da var: Erkek genellikle tek başına dururken kadın oradan oraya sıçrar ya da erkeğin etrafında döner; tersine, kadın hareketsiz dururken erkek yer değiştirir. Bu pek önemsiz gibi gelse de, kimi zaman sansasyon yaratan şey, küçük ayrıntıların eklenmesinden ibarettir."[18] Dolayısıyla, tango-

15) Carlos Vega, El origen de los bailes criollos, *Conferencias del Ciclo 1941 dictadas por los becarios* içinde, Buenos Aires, Ed. de la Comisión Nacional de Cultura, 4, s. 7-33, 1944; *Baies tradicionales argentinos*, 2 c., Buenos Aires, Ricordi Americana, 1948. Burada esasen *El Origen de las danzas folklóricas* adlı kitabına (Buenos Aires, Ricordi, 1956) ve özellikle de "Tangonun Koreografisi" bölümüne (s. 193-204) dayanacağız. Aktarılan bölümler tarafımdan çevrilmiştir.

16) C. Vega, s. 198.

17) C. Vega, s. 199.

18) C. Vega, s. 199.

yu niteleyen önemli öğelerden biri, hareketin ertelenebilmesidir (*corte*). Böylelikle kavalye diğer çiftlerle çarpışmaz; ayrıca varyasyonlara, dansçının durduğu yerde küçük hareketler yapmasına, özellikle tangonun karakteristik sallanma hareketine (*quebrada*) imkân tanır. 1896 yılında *La Prensa*'da yazan bir gazetecinin gözlemlediği gibi, "kelimenin gerek anlamıyla müzikal ritmin ötesine giden bir ritim yorumu" böylelikle mümkün olur.[19]

Carlos Vega'nın vurguladığı tangonun diğer bir boyutu, XIX. yüzyılın tüm o kapalı çift danslarında rastlanan simetrik koreografiden kopuştur. Erkek bir adım ilerlediğinde kadın bir adım geriliyordu. Örneğin, valste, –valsin güzelliğini yaratan da budur– erkek ve kadın aynı adımları paralel olarak icra ediyorlardı. Vals eşitlikçi, hatta özyönetimli bir dans olarak görülebilirken,[20] tango cinsiyet rollerini güçlü biçimde farklılaştırır.

Carlos Vega *ertelemeyi* erkek ve kadın için farklılaşmış bir koreografinin çıkış noktası olarak görür. Duran erkek kadına dayanak olarak destek verir ve kadın dansını güzelleştirir. Gerçekten de çok sayıda figürde, kadın, erkeğin sunduğu çerçeve içinde varyasyonlar yaratma imkânı bulur. Carlos Vega, ertelemeyi tangonun buluşu olarak görürken haklıdır. Erkeğin ve kadının farklı adımlar attığı yenilik ise milonga'da bulunmaktadır. Burada erkek genellikle kadının belirlediği bir temponun (her zamana bir adım denk düşer)

19) Akt. Vicente Gesualdo, *Historia de la música en la Argentina*, c. 3, Ed. Beta, 1961, s. 23.

20) R. Hess, 1989, s. 106.

karşıtını oluşturur; milonga'da kadın merkezde dururken erkek yarı ritminde varyasyonlar gerçekleştirir (ya da tersi).[21]

Dikkatli bir dans gözlemcisi olan Carlos Vega sözüne devam eder: "Örneğin kadrilde olduğu gibi eskiden sınırları belli açık mekânda yapılan figürler, doğal olarak, enine, birbirlerine sarılmış çiftin işgal ettiği alanda, boyuna ise, salonda dansçıların yer değiştirme çizgisi üzerinde icra edilmektedir. Yeni dansta 'figür' sözcüğü de korunmuştur ve *moulinet* ya da *huit* gibi kimi figürler eski adlarıyla anılmaktadır. Her bir figür, kadının tersten yaptığı kısa bir adım kombinezonundan ibarettir. Hayalgücü 10, 20, 40, hatta daha fazla figür yaratmayı sağlar ve salonun eni boyunca, erkek, yılankavi bir hareketle, bu hareketleri birbirine bağlayarak her seferinde yeni bir tango versiyonu yaratır ve asla bir öncekinin tıpatıp tekrarı olamaz. Her parçada gösteri yenilenir ve tangonun, dönüşleri daima aynı olan vals ya da mazurka karşısındaki üstünlüğü akıl almaz büyüklüktedir. Klasik kural olan birlik içinde çeşitlilik, *beklemeyi* tangoya yeniden dahil etti."[22] Carlos Vega burada tangonun sürekli yenilenmesi üzerinde duruyor. Tulio Carella bunu daha ilerde kendi tarzında ifade edecektir: "Tek değişmez kural, *daimi doğaçlamaydı.*"[23] Bu yazar, baştan itibaren,

21) C. Vega'ya dair yaptığım okuma Tulio Ceralla okumamla çakışıyor: *Tango, mito y esencia*. Dansa ayırdığı 29-32. ve 39-41. sayfalar kusursuzdur.

22) C. Vega, s. 199. *Espera*; İspanyolca. Bekleme, potansiyel olana açılım anlamına gelir.

23) Tulio Carella, *Tango, mito y esencia*, Buenos Aires, CEDAL, 1966, s. 30.

akrobasi yeteneğinin ve kusursuzluğun dansta hep gerektiğini, çünkü rekabetin çok güçlü olduğunu belirtir. Sayılabilecek mevcut temel figürler sonsuzca çoğaltılabilir. Örneğin Carlos Vega, yalnızca *media luna* denen figürden sayısız varyasyon yaratıldığını göstermektedir. Şunları sayar: *la catamarqueña*, *la cordobesa*, *la mendocina*, *la salteña*, *la riojana*, *la jujeña*, *la entreriana* ve *la santiagueña*.[24]

Kuralları sıkı sıkıya belirlenmiş grup dansları (kontrdans) karşısında vals çifti özerk kılmıştı, baloda dönebiliyorlardı. Dolayısıyla, balonun anlamı valsçilerin özgürlüğünü daraltsa da, herkesin kendi yolunu doğaçlamasına, serbestçe dolaşmaya imkân vardı. Milonga'da olduğu gibi, tangoda da dans, tanım gereği, *doğaçlamadır*.[25] Hiçbir tango tekrarlanamaz: "Kare şeklinde, açık eski figürlerde dansçılar tam anlamıyla özgürce yer değiştirebiliyorlardı; vals ya da polkayla birlikte –çiftler çarpıştığında bile–, kol açık sarılma sayesinde, düz çizgi halinde ilerleyecek adımlar atma ya da kolaylıkla öngörülebilecek dönmeler için hareketlerde belli bir bağımsızlığa imkân oluyordu; tangoda ise hiçbir şey öngörülemez. Düzenli hareketler yoktur, öngörü imkânsızdır; çünkü hem basit figür, hem tam seri, hem de dansın bütünü, dans edilirken yaratılır. Bu durum,

24) C. Vega, s. 200.

25) Doğaçlama fikri, sözcüğü kullanmasa da Carlos Vega'ya aittir; ancak öğrencisi, dansör, koreograf ve çağdaş dans teorisyeni Rodolfo Dinzel bu fikri geliştirmiştir. Özellikle bkz. R. Dinzel, Maria Susana Azzi, *Antropología del tango, los protagonistas*, Buenos Aires, Ed. Olavarria, 1991, s. 32-37. Ayrıca, R. Dinzel, *El tango, una danza, esa ansiosa búsqueda dela libertad*, Buenos Aires, Corregidor, 1994, 126 s.

bir teknik oluşturma zorunluluğunu açıklamaktadır: çift tamamen sarılmış halde, baş başa, omuz omuza dönmelidir; erkek kadını yönlendirir ve kadının adımlarını sağ eliyle belirlemek üzere belinden sıkıca tutar."[26] Bu doğru fikir, Leopoldo Marechal tarafından, "El tango es una posibilidad infinita" ifadesiyle belirtilmiştir; şöyle tercüme edilebilir: "tango sonsuz olasılıktır." Dans açısından ben şu formülü tercih ederim: "Tango, sonsuz potansiyeldir."

Carlos Vega, *Arjantin Dans ve Şarkıları* adlı kitabında,[27] dansçıların basit bir ikilemi çözmek zorunda olduklarını söylemişti: ya birbirlerine sıkı sıkıya sarılmalıdırlar ya da birbirlerinin ayağına basmalıdırlar. Ve bu fikri bu noktadan devam ettirir: "Sıkı sıkıya sarılmayı tercih ettiler. Bu kucaklaşmada kösnül bir yan yoktur: tangoyu kösnül bulanlar sarılmaya karşı çıkanlardır. Dansçıların kaygıları başkadır."[28] Birbirine sarılmayla ilgili olarak, erkekle kadının kapalı çift dansındaki bu kucaklaşma tarzından söz eden tek bir kelime vardır Fransızca'da. Carlos Vega, analitik bir tabloda, bize dansların daha incelikli bir sınıflandırılmasını önerir. Öncelikle bireysel dansları, kolektif dansları ve çift danslarını birbirinden ayırır. Ama çift danslarının içinde de açık çiftler ile kapalı çiftleri birbirinden ayırdıktan sonra kapalı çift dansını iki türde niteler:

26) C. Vega, s. 200.

27) C. Vega, *Danzas y canciones argentinas, teorias e investigaciones, con un ensayo sobre el tango*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1936.

28) C. Vega, *El origen*, s. 200.

- *Enlazada*, birbirine sarılmış (İskoç dansı, vals, polka ve habanera'yı bu gruba yerleştirir).
- *Abrazada*, birbirine sıkı sıkıya tutunmuş (milonga, tango).[29]

Tango, köken itibarıyla, "neşeli, olumlu, kışkırtıcı, cakalı"dır. Tango-milonga'da ifade bulan yaşama sevincini unutturma eğilimindeki Discépolo'nun (1926) deyişiyle, "hüzünlü düşüncenin dansı" değildir henüz.[30]

Carlos Vega, tango dansçılarının yakınlığını teknik bir gereklilik olarak, aşırı kalabalık ortamda hayatta kalma tarzı olarak açıklar. Birbirine bu kadar yakın... Aynı zamanda bu kadar uzak duran bu iki kişi arasında yaşanan şeyin daha ayrıntılı bir tanımını yapmaya artık girişebiliriz.

29) C. Vega, *El origen*, s. 57.

30) Alicia Quintas, *Tango, milonga, Vals, danse urbaine dans la Río de La Plata (1870-1924)*, Université de Paris VIII, 1995, s. 30. Ricardo Güiraldes 1911 tarihli "tango" şiirinde şunu yazmıştır: "Hüzünlü, sert tango... Aşkın ve ölümün dansı", *Obras completas*, Buenos Aires, 1962, s. 63.

## II. Bölüm

# TANGONUN FENOMENOLOJİSİ: ÇİFT DANSINDA DOĞAÇLAMANIN İCADI

> "Erkekle kadının sonsuzluğunun farklı olduğunun bilincindeydim."
>
> Apollinaire, *Onirocritique*, 1908.

1936'da Carlos Vega'nın tangoyu, erkekle kadının rollerinin net biçimde farklılaşmış olduğu, biri durabilirken ötekinin bir hareket yaratabildiği (ve tersi) bir dans olarak tanımladığını gördük. Burada tangonun dans olarak özgüllüğünü ve çift dansına katkılarını derinleştirmemiz gerekiyor. Eğer tango doğaçlama ise, bu durumun dansın yaşantısı ve tasarısı içindeki anlamı nedir? Önceki dansların yaşantısına kıyasla hangi açıdan bir kopmadır?

Şu ana dek, tangoya özgü olan doğaçlamayı kimse gerçekten tanımlayamadı; oysa figürler yaratsa bile katışıksız

doğaçlamaya girilen bir momentin ortaya çıkmasını sağlayan budur.[1] *Littré* sözlüğü doğaçlama yapmanın, *hazırlıksız* ve *anında* dizeler okumak, şarkı söylemek, söylev çekmek, hatta bir yemek hazırlamak; dahası mecaz anlamda bir sistem, bir açıklama yapmak, bunları hazırlıksız sunup sergilemek olduğunu belirtiyor. Demek ki tango, tıpkı 1900'e doğru ortaya çıkan birçok şey gibi (caz, çağdaş sanat vs.) doğaçlamadır.[2] Ama tangonun doğaçlamasını tanımlamak, dans eden erkekle kadının ve seyircilerin yaşadıkları sorumlulukla ilişkinin, zamanla ilişkinin –eşzamanlı olsa da– farklı varoluşsal deneyimini çiftin içinde ve dışında anlamaya çalışmaktır. Tango bir oyun, bir harekettir; zamanla farklılaşmış bir ilişki üzerinden kurulan bir danstır. Bu bakış açısından, *tango momenti* dansta o zamana dek deneyimlenmiş olan her şeyden tamamen farklı bir deneyimdir.

Tangoda doğaçlamayı anlamak, bu dansın içinde zamanın içkin bilincinin fenomenolojik okunmasından geçer. Edmund Husserl zamanın bu içkin bilincinin nasıl meydana geldiğini tanımlamaya çalıştı.[3] Onun felsefi sezgisi tangonun icadıyla zamandaştır; tango yaşantısının analizine

1) Tulio Carella, *Tango, mito y esencia*'da (s. 30 ve 31) bu yaratının ürünlerini göstermektedir. Çok sayıda figür saymakta ve şunu eklemektedirler: "Tango figürlerinin hepsini sayamayız."

2) René Barbier, L'improvisation éducative, *Pratiques de formation*, no 2, Ekim 1981, s. 57.

3) Edmund Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps (1905)*, Paris, PUF, 3. Baskı, 1991, 204 s. Bu eserin kısaca tanıtımı için bkz. R. Hess, *Vingt-cinq livres clés de la philosophie*, Brüksel, Marabout, 1995, s. 285-298.

yardımcı olur.[4] Fenomenolojinin, tangoyu niteleyen zamanın özgül yaşantısının kavranmasına nasıl yardım ettiğini görelim.

Husserl, zamanın bilincine dair fenomenolojik analizinde, örneğin, bir melodi algısını nasıl oluşturduğumuzu, ona nasıl anlam verdiğimizi anlamaya çalışır. Onun analizini dans hareketine aktarabiliriz. Husserl, süre sorununun nasıl kavrandığını, zaman bilincinin nasıl doğduğunu inceler. Her bir zamana, bir önceki ve bir sonraki zamanın ait olduğunu gösterir. Bir melodiyi dinlerken, yeni bir ses çınladığında bir önceki ses iz bırakmadan yok olmuş değildir. Yoksa, birbirini izleyen sesler arasındaki ilişkileri ayırt edemezdik. Her an tek bir sesimiz olurdu, hatta iki notanın çınlaması arasında boş bir evre bile olurdu. Oysa bizim algıladığımız bir melodidir. Aynı zamanda, ses tasarımları da bilinçte oldukları gibi kalmazlar. Değişmeden kalsalardı, algıladığımız melodi değil, kakafoni olurdu. Demek ki özgül bir dönüşüm vardır ve bu dönüşüm, duyumu yaratmış olan sinir uyarısı yok olduktan sonra, zamansal olarak belirlenmiş bir tasarıma dönüştüğünde meydana gelir. Bu zamansal dönüşüm sürekli evrilerek melodiyi tasarlamamızı sağlar. Bir dans figürünün hareketinin algısında da durum aynıdır. Her adım algılanır, ama bir ardışıklık içinde (figür, dansın bütünü) düzenlenmiştir. Bir ardışıklıkta *şimdiki zaman* ve bununla bir bütün oluşturan bir *geçmiş zaman* ortaya çıkar. Şunu söyleyebiliriz: *şimdiki zaman ile geçmiş zamanı kapsayan*

4) R. Hess, "De la valse au tango, une relation à trois. Le lieu d'où l'on cause", *L'homme et la société*, no 127-128, Paris, 1998.

*bilinç birliği, fenomenolojik bir Datum'dur* [öncül, referans noktası].[5]

*Zamansal ereklerin* kavranması, anlık kavrama ve süreğen edim olarak yorumlanabilir. Tango'da bir figür yapılırken seyirci, her seferinde, adımın o an içinde bulunduğu evreyi algılar ve süren hareketin bütününün erekliliği, bir edimin 'continuum'u [süreğen dizisi] içinde oluşur; bu edim bir yanıyla, çok küçük bir yanıyla, noktasal (algı) yanıyla anıdır ve daha geniş bir yanıyla *beklemedir.*

Bayan kavalye bu beklemeyi bedensel olarak yaşar. Onun zaman algısı yalnızca görsel değildir, kinesteziktir. Tangoda bu bekleme dişi rolünün özelliğidir. İyi bir bayan kavalye, önceden bilinen bir adımı tekrarlamaz; tüm olasılıklara açık olarak bekler. Onun tango yaşantısı, beklemenin bu düzeyindedir; olasılığa, daha doğrusu potansiyele (çünkü beklenen şey rastgele bir şey değildir!) hazır oluştadır.

Şimdiki zamanın içinde yalnızca bir ânın algılanması, anları algıdan özerkleştirmek gerektiği anlamına gelmez. Bu anlar kuşkusuz ki vardır. Dikkat buraya odaklanabilir (bir çiftin karakteristik pozunu saptamaya çalışan dans fotoğrafçısının yaptığı budur). Emin olunan şey, baştaki algıdır. Hareket başlar, sonrası gelir. Bu nedenle, birlikte ve doğru başlamak önemlidir. Önceden yazılmış bir başlangıç yoktur. Müzik başlamıştır, bayan kavalye beklemededir. Hangi ayakla başlayacaklardır? Erkek, başlangıç işaretini vermek için bayan kavalyesinin dengesini belli belirsiz bo-

5) Husserl, *a.g.e.*, s. 25.

zar, ağırlığını tek bir ayağı üzerine bindirir: öteki ayak ilerlemek ya da gerilemek için serbesttir. Erkek, hareketin yönünü işaret eder.

Figürün ya da bütün olarak dansın her momenti, her ânı bir süreklilik içindedir; ve adım algısı bir *continua* olarak tanımlanabilir. Dolayısıyla hareket süresinin çeşitli anlarının akış tarzları daima algılanır. Hareketin şimdiki zamanı hareketin geçmişi halini alır, "*İzlenimsel* bilinç, sürekli akarken, daima yeni bir *akılda tutma* bilincine dönüşür."[6]

Tangodan önceki danslar, zamansal ereklerin *yenidenüretimi* çerçevesindeydiler. Bir gösteride önceden algılanmış (ya da dans eden olarak önceden yaşanmış) bir hareketi hatırlamak, ilk görmeden (ya da ilk icradan) tamamen farklı bir faaliyettir, çünkü ilk görmede (ya da ilk icrada) gösterinin ne zaman biteceğini bilemem. Tangonun doğaçlamasında, başlangıçtaki noktadan yola çıkarak, sonunu bilmeden, *henüz geçmiş olanı* akılda tutmaya çalışırım. İkinci anıda ise, tersine, sürenin ereğini yeniden oluştururum (örneğin *üç zamanlı vals*).

Önceden icra edilen adımları yeniden hatırlamak ya da yeniden-üretmek, yeni bir hareketin yaşantısıyla aynı bilinç sürecinden kaynaklanmaz. Yeniden hatırlamak çeşitli biçimlerde olur. Anı kendiliğinden gelebilir ya da kasıtlı olarak yaratılmıştır: "Görme, kavrama yönündeki basit niyeti, akılda tutmanın temelinde de buluruz: örneğin akılda tutmanın birliği içinde bulunan melodi akıp gittiğinde

6) Husserl, *a.g.e.*, s. 44.

ve biz bu bölümü yeniden çalmadan tekrar düşündüğümüzde olan budur."[7]

Algı şimdiki zamana yönelebilir (bir adım, bir figür), aynı zamanda süreye de yönelebilir (bir çiftin yaptığı figürlerin ardışıklığı, balodaki tüm çiftlerin yaptığı dansların ardışıklığı). Böylece, akılda tutan bilinç, "bütünlük içindeki zamansal ereğe göndermede bulunan bilincin birliğini" üretmek için bilinçte akan figürleri "korur". "Şimdinin bilincinden ve akılda tutma bilincinden yola çıkarak inşa edilen, oluşan edim, zamansal ereğe uygun algıdır."[8] Zamansal erekler, bir zaman süresi içinde oluşur. Zamanı oluşturan edimler, şimdiki zaman ile geçmiş zamanı iç içe sokarlar. Algı ve algı-olmayan sürekli olarak birbirinin içine geçer. Zamansal ereklerde, şimdiki zamanın algısından sürekliliğin bilincine geçerek sürekli dönüşen tek bir *süreklilikle* karşı karşıyayızdır.

Algı, kendi içinde şeyi (*algılanan şey*) veren bir edimdir, oysa ki, yeniden-üretim yeniden-sunulan'ı verir.[9] Vals yapmak, özellikle tasarıma dahildir; oysa ki tango her zaman yeniden deneyimletir.

Ardışıklığın bilinci, başlangıçtaki verici bilinçtir. Tersine, anıda, ben bu ardışıklığın bilincini *tekrarlarım.* Hatırlayarak onu kendim için tasarlarım. Akılda tutma ile yeniden-üretim arasında ne fark vardır? İlk anı, kökensel olarak verici bir edimdir. Buna karşılık, ikincil anıda, yeniden-

7) Husserl, *a.g.e.*, s. 53.
8) Husserl, *a.g.e.*, s. 54.
9) *Yeniden* ile *sunulan* arasındaki kopma Husserl'dedir.

üretim bir imgelem çalışmasından kaynaklanır: yeniden-sunma. Husserl'le birlikte, ilksel bilinç olarak, izlenim, hatta algı olarak adlandırdığımız şey, süreğen olarak alçalan bir edimdir. Her algı bu türden alçalmaların sürekliliğini içerir.

Algıdan imgeye, izlenimden yeniden-üretime süreğen geçiş yoktur; bir süreksizlik, bir kopma vardır. Ve dansın tarihindeki bu kopma, *vals momentinden tango momentine* geçişi niteler. XIX. yüzyıl valsinde sürekli yeniden-üretim vardır, oysa ki tangoda asla yeniden-üretim yoktur, esasen izlenim vardır.

Erkeğin rolü rehberlik etmek, hareketlerin, figürlerin ardışıklığını önermektir. Erkeğin öngörmesi gerekir, ne yapacağını öngörmelidir. Kural olarak, zamana ve hareketlere dair yansıtmalı bir bilinç olmalıdır. Erkeğin önerdiği figürler bir bağlamın içine oturur: önceden yapılmış olanın, kadın kavalyenin yaptığı hareketin vs. içinde yer alır. Erkek, kendi içkin zaman bilinci düzeyinde, anısını kullanır. Bir figür tasarlar; figürlerin olası ardışıklığını tasarlar. Bu figür tasarımlarını, kavalyesinin tepkilerini dikkate alarak tasarlar. Erkeğin öngörü yaşantısı, bilincine kendini dayatan tasarımlardır; figürü, hareketlerin ve ertelemelerin öngördüğü almaşıklığı oluşturan adımlara, figürlerin ardışıklığına ve zincirlenmesine bile yönelir. İyi kavalye, kendi öngörüsü ile müziğin önerisi arasında pazarlık yapar. Müziği dinlemeli ve ertelemelerini, figürlerini müzikal bir dinamiğin içine dahil etmelidir. Erkek beklemeyi melodi düzeyinde yaşar. Melodiyi önceden bilirse, onu öngörüsüne dahil eder ve teorik olarak tangosunu eksiksiz tasarlayabilir. Ger-

çekte, durum asla bu değildir. Eğer parçayı keşfederse ya da müzik bir orkestra tarafından icra edilirse, hareketin tasarımı ile müziğin dikkatle dinlenmesi arasındaki pazarlık icra sırasında yapılır. O zaman onun için de tango icattır, algıdır; yeniden-üretim değildir... Ama yeniden-sunumun payı hem erkek hem de kadın dansçıda daima önem taşır. Erkek dansçı anıdan destek alabilir. Beklemeyi yitirir, çünkü attığı adım zaten daha önce gerçekleşmiştir. Anının, gelecek zamana dönük bir ufku vardır, yeniden hatırlanan şeyin gelecek zamanına doğru yönelir. *Bu, yerine konmuş bir ufuktur.*

*Beklemenin* bir algıda gerçekleştiğini gördük. Algılanacak bir şey olması, *beklenen şeyin özüne* aittir. Beklenen şey ortaya çıktığında, şimdiki zaman, beklenene özgü geçmiş zaman olur.

Tangoda, zamanla bu ilişkiyi yaşamak özellikle kadına düşer. Ama erkek de beklemededir. Rodolfo Dinzel, bu beklemeyi niteleyen ve anında herhangi bir kasın tepki göstermesini sağlayan kas gerilimine dikkati çeker. Bunu bir alarm durumuyla kıyaslar: "Hayvanlar, bir tehlike durumu karşısında içgüdüsel olarak tepki gösterirler. Anında eklemleri gerilir. Bizimkiyle karşılaştırılabilir bu gerilim durumu, herhangi bir yöne aniden kaçmalarını sağlar." Devam eder: "Tangoda tehlikeye tepki göstermiyoruz, ama bu doğaçlama dansı yaptığımızda, bir sonraki ölçüde hangi yöne gideceğimizi kesinlikle önceden bilemeyiz. Teorik olarak dansa rehberlik eden erkek bile bir sonraki saniyede olacakları bilemez. Belki müzik ona niyetlenmediği bir şeyler önerecektir; tabi partneriyle aralarındaki yanlış anlama onu bir başka yöne sürükleyebilir. Öngörülemeyen sayısız durum

meydana gelebilir ve rota değiştirmesine yol açabilir. Ayrıca, eklemlerdeki gerilim bedenin tüm ağırlığını hafifletir."[10]

Erkek, önerdiği rehberlik çerçevesinde, istisnai olarak kadına bir uzam-zaman bırakabilir, kadın burada yaratır, *leadership*'i üstlenebilir, öngörmeyi üstlenebilir.

Tüm bu fenomenolojik açıklamalar, dansın doğaçlandığı tangonun icadını tanımlamamıza yardım edebilir. Tangoya gelene kadar tüm danslar (vals da dahil) az çok uzun ve karmaşık (valste iki saniye, İrlanda kadrilinde on dört dakika) *zamansal bir ereğin yeniden üretimine* katılırlar. Tangoda yeniden-üretim çerçevesi yerini doğaçlamaya bırakmıştır.

Seyirci, gözlerinin önünde yaratılan hareketi algılar. Bu her zaman yeni bir algıdır. Bayan kavalye, yaratılan hareketi kinestezik konumda (dolayısıyla içerden) keşfeder. Erkek dansını birçok malzemeden yola çıkarak yaratır:

1 Bazı malzemeler ona burada ve şimdiki zamanda verilmiştir (keşfettiği müzik; belki ilk kez rastladığı... ve dikkate alınması gereken... kendine özgü ağırlığı, boyu, stili, tekniği, dans yaşantısı olan bayan kavalye).
2 Diğerleri (bunları belleğinden çıkartır) yeniden-üretimdir (figürler, daha önce deneylediği figürlerin ardışıklığı).

10) Rodolfo Dinzel, L'appareil expressif du tango, *Dansons*, no 13: *Le tango contemporain, rencontre entre deux continents*, Toulouse, Ekim 1993, s. 7.

3 Başka malzemeler de imgedir (başkaları yaparken gördüğü figürler).

Erkeğin faaliyeti, dinleme, dolayısıyla bekleme düzeyinde olan şey ile yeniden-üretim düzeninde olan şey arasında pratik bir sentez yaratmaktan ibarettir. Dansa yeni başlayan erkek dansçı, beklemeden ziyade yeniden-üretime bel bağlama eğilimindedir. Daha önceden öğrendiği adımları mekanik olarak yeniden-üretir. Kusursuz dansör, olası yeniden-sunumlarla, yani güçlük durumunda başvuracağı çözümlerin bulunduğu bir *kütüphaneyle*[11] içsel olarak zengin biri olduğundan, dinlemeye açıktır. Eşini dinlemekten enerji bularak sıkı sıkıya rehberlik ettiğinde gerçekten doğaçlar.

## Tango üzerine ahlakçı söylemler sorunu

Dansçıların yaşantısıyla seyircilerin bunu algılayışı arasında bir kopukluk vardır. Bu olgu çift dansının başından beri görülür. Rönesans *volta*'sına, XVII. ve XVIII. yüzyılın vals taslaklarına (langau, landlers, weller, deutsch, teutsch vs.), 1750'den beri de valse gösterilen ahlakçı tepkisi (ilk zamanlar dans öğretmenlerinin de tepkisi), çoğu zaman son derece düşmancaydı. Valsle ilgili olarak, bu dansı pornografik olarak algılayan düşman literatürü saymıştık.[12]

11) Kavram Christian Dubar'ındır.
12) R. Hess, *La valse*, 1989.

Bu söylevlerin devamı olarak kilise, önce mahkûm edip sonra da entelektüel olarak seferber oldu. Günah çıkartan dansçılar arasında soruşturmalar yapıldı. Dans seyircisinin yaşantısının dansçılarınkinden başka olduğunu gösteren karmaşık bir düşünce sonunda ortaya çıktı.[13]

Tuhaf bir şekilde tangonun ortaya çıktığı anda da aynı olgu yeniden meydana geldi. Dansçılar teknik ve "analitik haz"[14] içindedir. Dansçı olmayıp da dansa tanık olanların soluğu kesilmiştir. Onların balolarda, mahallelerde gördüğü şey, sarmaş dolaş olmuş bedenlerdi; görülmemiş bir suç ortaklığının bir erkekle bir kadın arasında sahnelenmesiydi. Hatta tangonun "genelev dansı" olduğu bile söylenir!

Doğaçlama, vals yapan çiftte zaten mevcut suç ortaklığına ilave bir ruh katar. Mahkûm etmek için her zaman bir bahane arayan ahlakçı bu durumdan yararlanır. Dans, pornografi gibi ahlakdışı, mahkûm edilebilir bir durum olarak algılanır. Kilise işin içine karışır. Artık kabul görmüş olan valsi unutmuştur ve tangoya saldırır. Tango seyircisinin fenomenolojik yaşantısı üzerinde yeterince düşünülmemiştir. Onun algıladığı şey gerçekten de yenidir. Hayır; seyirci artık tiyatroda değildir. Sokaktadır, bir salondadır, kamusal bir mekândadır. Ve burada, dansın yaratılması, müziğin ötesinde, daima yepyeni bir gösteri meydana geti-

13) Bkz. Ortolan'ın 20 sayfası,"La danse" üzerine, *Dictionnaire de théologie catholique*, 1913, aktaran ve yorumlayan R. Hess, *La valse* içinde.

14) Mario Fieiro pompo, *Goce analitico del tango* (Tangonun Analitik Hazzı), Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1991.

rir. Dans algıdaki beklemeye yönelik bir provokasyondur; eşi görülmemiş bir algısal bekleme kışkırtır. Tangonun erotizmi de buradadır; iki dansçının farklılaşmış (ve eşi görülmemiş bir teknik karmaşa içindeki) yaşantısını değil, yeni bir kendiliğin –yaratmaktan ve buluştan çılgına dönmüş çift– *gösterilerini* yaşayan seyircilerin algısındadır. Tangonun bu çatışmadan zarar görmeden çıkması mümkün olamaz. Papa tangonun kabul edilip edilemeyeceğine karar vermek zorunda kaldığında, İtalyan dansçılardan oluşan bir çifte gösteri yaptırmıştır. Bu seyirci konumu, kelimenin tam anlamıyla bir deneyimden farklı olan bir tango yaşantısı sunar. Ama 1913 yılında papanın, bu dansın *in se* [kendi içinde] ya da *per se* [kendi başına] sapkınlığına içerden karar vermek için tango dersleri alacağını hayal etmek güçtür... Yine de, Platon ve Sokrates gibi dansı dışardan değil, içerden düşünmüş filozofların yaptıkları budur.

## Tango koreografisi ve yazısı

Doğaçlama asla yoktan yaratılmaz. Zihinsel ya da bedensel olarak önceden kayıtlı figür ya da koreografilerin daima mümkün olan yeniden-üretiminden ziyade, öncelikle bağlamın sunduğu kaynaklara dayanarak yaratılır.

Tangonun koreografisini yapmak onu yazmaktır; yani *önceden algılanmış zamansal bir ereğin yeniden-üretimi* projesine dahil etmektir. Río de La Plata dansörleri tangoyu dans olarak yazmaya –bağıra bağıra olmasa da, kendiliğinden– daima direndiler. Onlara göre tango *sözlü bir kül-*

*türün* parçasıdır, daha doğrusu sözcüklere dökülmesi güç bir *beden kültürünün* parçasıdır. Tango dansçılarının kültüründe, tango, tanımı gereği, doğaçlama, *bekleme* olduğundan, (koreografi seyirci tarafından *bekleme* olarak yaşansa bile), tangonun koreografisini yapmak, dans açısından, bu durumun inkârı olur. Başka bir dilde ifade edersek, doğaçlamanın, tangoyu *oluşturan* cümle olduğunu, popüler bir kültüre kayıt işareti olduğunu, yazısının, koreografisinin ise tangonun *kurumsallaşmasına*, şeyleşmesine, kültürel yersizyurtsuzlaşmasına yol açtığını söyleyebiliriz.[15] Paradoksal olarak, tangonun Avrupa'daki başarısı, tangonun temelinin, onu farklı bir dans yapan şeyin... ve bunu açıklamak için gereken farklı bir yazı tarzının inkârına yol açacaktır.

15) Bu kavramlar üzerine bkz. R. Hess ve A. Savoye, *L'analyse institutionnelle*, PUF, "Que sais-je?", 1993.

III. Bölüm

# TANGO VE AVRUPA: TANGO MOMENTİNİN KÜRESELLEŞMESİ VE BOZULMALAR

1905 yılında tango Paris'e ayak basar: "Cennet'e eşdeğer gördükleri Paris'e yaz tatili için gelen hali vakti yerinde Arjantinliler tarafından getirilmiştir."[1] Burada, Buenos Aires ya da Montevideo'dakinden farklı bir kültürel ortama dahil olur.[2] İki farklı bağlam dikkate alınmalıdır: toplumsal dans ortamı ve dönemin kültürel iklimi.

1) Troy and Margaret West Kinney, *The danse, its place in art and life*, Londra, William Heiemann, 1914, s. 272. Bu eser, o dönemde, tango,tarihi, şahsiyetleri üzerine en kesin eserdir. Bkz. s. 127-130, 271-272, 291-300. Avrupa ve Kuzey Amerika'da o dönemde dans etme tarzı üzerine 22 orijinal fotoğrafla birlikte.

2) 1905 yılında, Baron de Rothschild'in Paris'teki salonlarında Uruguaylı dansçı Enrique Saborido tango yapmıştır.

Paris'te toplumsal dansa damgasını vuran, Buenos Aires'te olduğu gibi, dönemin valsinin ve kadrilinin tıknefesliğidir. Bu açıdan tango dansı canlandırıcı bir unsur olarak hoş karşılanır. Ama yalnız değildir. Boston dansı ortaya çıkmıştır. Bir tür vals biçimidir bu ve beden swing hareketleri yapmaktadır. Tanınmaya başlayan Kuzey Amerika dansları (*swing* geleneği) ve Latin Amerika kökenli başka danslar (maksiks) da görülür. Ama bu danslara ilgi genellikle yüzeyseldir. Çünkü Paris her yıl yeni bir dansa ihtiyaç duyar.

Daha genel olarak, kültürel düzlemde ilgi egzotikliğe yöneliktir. Yalnızca etnologlar değil tüm Paris bununla ilgilenmektedir. O dönem Fransa'sındaki ve daha genel olarak da Avrupa'daki gösterilerde egzotik olana yönelik bir hayranlığa tanık olunur: zenci dansları, blues, oryantal ya da Hint dansları kitleleri coşturmaktadır. Anne Décoret'nin tarihsel çalışmalarının gösterdiği gibi,[3] o dönemde egzotizme yönelik ilgide asla otantik bir arayış bulunmamaktadır. Kamboçya'da bir hafta geçiren bir dansçı, bir Kamboçya dansı rövüsü düzenleyebilmektedir. Seyirciler Hollandalı bir dansözün "Hintli" ya da "Mısırlı" geçinme-

3) Egzotizme yönelik hayranlık konusunda bkz. Anne Décoret, DEA tezi, Lyon. Ayrıca, aynı yazarın, Danses exotiques, *Danse, éducation et société, Pour*, no 145, 1995, s. 43-58, ayrıca Danse et music-hall, s. 21-24 ve La danse noire de Joséphine Backer, s. 34-35, *Dansons*, no 20: *Danse et music-hall*, Eylül 1995.

sini seve seve kabullenmektedirler, vs. Anne Décoret, tangoyu özel olarak incelemese de, tangonun Paris'te, daha genel olarak Avrupa'da hangi sosyokültürel bağlamda kabul göreceğini anlamayı sağlayan anahtarları verir. 1900 yılında çekilen tango üzerine ilk filmin Avrupa'da gösterilmesi, bu egzotizm zevki açısından anlamlı bir etnografik ilginçliktir.

## Tangonun Paris'e gelişi

Tango Paris'e birçok evreden geçerek geldi. 1900 yılında tango üzerine bir film Avrupa'yı dolaşır. 1905 yılında Uruguaylı müzisyen Enrique Saborido, Rothschild salonlarında tango dansı yapar. 1907 yılında Cumhuriyet Muhafız Birliği, Manuel Campoamor'un *Sargento Cabral* tangosunu kaydeder ve Angel Villoldo ile Alfredo Gobbi'nin kayıtlarına eşlik eder.[4] 1908 yılında müzikal revülerde tango yapılır. Aynı yıl, Paris'te çok meşhur olmuş dans hocası ve yirmi kadar dans eserinin sahibi Giraudet tangoyu dans olarak kabul eder. Bir prospektüste tangodan hâlâ *egzotik* bir dans olarak söz etmektedir. Ama 1909 yılında yine Giraudet tangoyu tanımlar: "Fransa'ya çok yeni girmiş bir tür Amerikan dansı. 2/4'lük hareketleri ikiye ayrılır: biri yürüyüş şeklinde, diğeri vals şeklindedir. İkincisi aşağı yukarı günümüzdeki valse benzer, bir ayak üzerinde dönülür-

4) Bkz. ikinci bölüm.

ken öteki kaydırılır."[5] Giraudet, her yeniliğin peşinden koşmaktadır. 1910 yılında, kabare yıldızı Mistinguett, Sorbonne'daki Dans ve Duruş Akademisi yöneticisi profesör Battallo ile tango yapar. Tango 1910 yılında balolara girer. Her hafta yeni bir kitle kazanır.

Tango yıkıcıdır. Egzotik bir dans olarak, etnografik bir merak konusu olarak sunulduğu sürece tepkiye yol açmamıştı. Ama sosyete balolarına girince (aslında *cake-walk*'un, *turkey-trott*'un ya da tüm "zencimsi" dansların mantıki uzantısıydı) toplumu altüst eder. Bir tango savaşı başlar. Tangoyu doğallığında kabul edenler olduğu gibi, tangoyu sapkınlık olarak görenler ya da –basitçe– zorunlu kılınan bu beden bedene ilişkiden çekinenler vardır.

Tangonun kurumlaşmasına destek olanlar arasında Arjantinli yazar Ricardo Güiraldes ile çevresindeki Arjantinli dostları bulunmaktadır. 1887 yılında kozmopolit bir ailede dünyaya gelen Ricardo, çocukluğunu Saint-Cloud ile Buenos Aires arasında geçirmişti. Yeniyetme döneminde *patotas*[6] arkadaşlarıyla birlikte Boca'daki baloların müdavimi olmuştur. Buenos Aires belediye başkanı olan babası, 1910 yılında, Arjantin'in bağımsızlığının yüzüncü yıl kutlamaları dolayısıyla veliaht Isabel'i kabul ederken, o da Avrupa'da tango yapmaktadır. Hindistan'a ve Japonya'ya gider. 1911 yılında yine Paris'tedir. Bir grup Arjantinli dostuyla birlikte Paris gecelerinde tangoyu yaygınlaştırır. 1912 yılın-

5) *Journal de la danse et du bon ton* (s. 2413).

6) Tangonun icat edildiği kenar mahallelere giden varlıklı aile çocuğu gençler, bkz. bölüm VIII.

da bir salonda gösteri yapar. Paris'le sıkı bağları olan ve tangonun Paris'te yayılmasında önemli bir rol oynayan genç Arjantinliler arasında o da vardır.[7] Ama tangonun Paris'te moda olmasından önce Buenos Aires ya da Montevideo'da tango öğrenmiş birkaç Fransız da bulunur. Örneğin, Sénas markisi Ludovic de Portalou. Öyle nam salmıştı ki, "tango kralı" diyorlardı. Yeğeni Adry de Carbuccia ile birlikte, 1913 yılında Deauville'de bir tango yarışmasında başarı kazanmışlardı. Adry de Carbuccia anılarında, "iyi dans edildiğinde tangoda uygunsuz kaçacak hiçbir şey yoktur," der. Ama şunu da kabul eder: "Tango genel değer yargılarını ve utanma duygusunu değiştirmiştir: birkaç yıl önce yanlarında biri olmadan evlerinden çıkmaya cesaret edemeyen kadınlar, annelerinin aşıladığı kaygıdan kurtulmuşlardır, hatta genellikle kim olduğunu bile bilmedikleri partnerlerinin kendilerine sıkı sıkıya sarılmasına izin verir oldular."[8] Dansın yarattığı bu altüst oluş o kadar ileriye gider ki, Clermont-Tonnerre düşesinin dediğine bakılırsa, Paris'in en büyük dansinglerinden biri olan Magic-City'de saygıdeğer hanımlar kimi zaman uşakları ya da kuaförleriyle tango yapmaktadır.[9] Bunda şaşırtıcı bir yan yoktur. İngiliz

7) Ricardo Güiraldes, *Obras completas*, Buenos Aires, 1962. Özellikle bkz. "tango" adlı şiiri ve yeni otobiyografisi, *momentas de la juventud contemporanea*. Burada 1910 yılları Paris'ini anlatır.

8) Adry de Carbuccia, *Du tango à Lilly Marlène, 1900-1940*, Paris, France-Empire (328 s.), 1987, s. 41.

9) Elisabeth de Gramont (Clermont-Tonnerre düşesi), *Mémoires, les marronniers en fleurs*, Paris, 1929, s. 277.

soyluları, daha 1680 yılında, *country-dance* yapmak için uşaklarını çağırmakta tereddüt etmiyorlardı![10]

Aslında durum bu kadar basit değildir. Kuşkusuz ki tango gelenekleri altüst etmektedir, ama aynı zamanda, Avrupalılar, tangoyu kendi kültürlerine katmak için, dönemin kısıtlamalarına uyarlayacak şekilde sakatlayacaklardır. Tangoya belli bir kibarlık vermek, tangonun kıtaya gelişinde mevcut olan –tangoyu meşrulaştıracak– toplumsal sınıfın Avrupai kültürüne onu uyarlamak gerekmektedir. Tangonun müzik düzlemindeki, ama özellikle de dans düzlemindeki Arjantinli biçimi bozulacaktır. "Tangonun geleneksel standartlara uyum sağlaması ve yayılmaya devam etmesi için bir versiyonunu yaratan kişi, Parisli ünlü dans hocası Robert'tir."[11] Bu hoca, tangonun dansta otantik ve yeni bir moment oluşuna hiç aldırmaz. Ona göre tango, daha önce uyumlandırılmış egzotik danslar dizisine katılacak ilave bir imge gibidir. Bu tür düşüncenin bir tanıklığına, akademisyen Jean Richepin'in, 25 Ekim 1913 Cumartesi günü meslektaşları önünde yaptığı savunmada rastlanır. Bu adam 1880 yılından beri müzetle ve popüler dansla ilgileniyordu.[12] *Tango Hakkında* adlı konuşmasında, Antik Yunan'a referansları çoğaltarak dans üzerine genel düşün-

10) J.-M. Guilcher'nin *La contredanse* üzerine eserinde belirttiği gibi. Dansa duyulan coşku çok sayıda ihlali de içermektedir. Bkz. R. Hess ve A. Weiland, Danse, in *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre du Moyen Age à nos jours*, Paris, Le Seuil, 1995, s. 223-247.

11) Akt.: Troy ve Margaret Wet Kinney, *a.g.e.*, s. 272.

12) Amandine Dewaele, *Les origines du bal musette*, antropoloji master tezi, Paris VIII, 1995.

celer belirttikten sonra "atalarımızın o güzelim, çok incelikli, çok zarif [dansları] da başlangıçta popüler danstı," diyerek tangonun popüler kökenini aklar. Bir sonraki bölüm en önemlisidir: "Kısacası, bir dansın yabancı ve popüler kökenli olmasının ne önemi var? Hatta karakterinin ve figürünün ne önemi var? Biz hepsini *Galiçyalılaştırırız*, bizim yapmaktan zevk aldığımız dans *Fransızlaşır.*[13] Dolayısıyla, günümüzde tangoya duyulan hayranlığı, dansa olan inatçı sevgimizin geri dönüşü olarak görmeli ve bundan zevk almalıyız. Çünkü Antik Yunan gibi Fransa da –ve yalnızca Antik Yunan'la birlikte– dansın yaşam için gerekli olduğu ülkedir."[14]

Bu metin tango açısından zengindir, çünkü o dönem Fransızlarının kendi danslarına esini başka yerde aramalarındaki antropolojik küçümsemeyi gayet emin bir şekilde tarif etmektedir. Her şeyi Fransızlaştırıyorlar. Bunu tek yapan da onlar değil... Bu egzotizm çağrısının tango modası biçimleri alacağını biliyoruz. Tango, önceki modalardan kopan bir dizi tuvalet kreasyonuna yol açacaktır. 1912-1913, tangonun öncülüğündeki bir kopuş ânıdır. Her şey hafiflemektedir. Yakın dönemde çıkmış çok güzel bir kitap, tango modasının yarattığı bu devrimle ilgili onlarca ilüst-

13) Altını ben çizdim.

14) Bu metin birçok nedenle ilgi çekicidir. Fransızların dansa verdikleri önceliği belirten son metindir. Hemen o dönemlerde Bismarck Fransızlardan, "şu dansçı halk" diye söz edecektir. Kısa süre sonra dans (vals, polka vs.) ilkokul ders programlarından çıkartılır. Kışlalardaki dans öğretmenleri uzaklaştırılır. 1914 savaşı yakındır...

rasyona yer vermektedir. Bu eser tangonun dünya çapında yayılmasını incelemektedir. Buna bakılabilir.[15]

## Anlamadan yazmak

Avrupa dans literatürünü okumak, Arjantin tangosu ile bu tangonun Avrupa'da aldığı hal arasındaki zıtlık hakkında çok aydınlatıcıdır. Valsten tangoya bu geçiş üzerine başlı başına bir eser yazılabilir.[16] Burada, 1905-1911 arasında Fransızların nasıl tango yandaşı olduklarını hızla göstermekle yetinelim.

Fransızlar, tango momentini ve paradigmasını oluşturan birçok öğeyi göz ardı ederler. Hızla ifade edersek, tahrifatın ilk düzeyi, dans açısından, tangonun özelliğinin *erteleme* ve *doğaçlama* olduğunu anlamamaktır. İkinci olarak, Fransızlar tangoyu yazarlar, onu derhal el kitaplarına sokarlar, oysa ki bu dansın bir özelliğinin, o dönemde kullanılan

15) Simon Collier, Artemis Cooper, Maria Susanna Azzi, Richard Martin, *Tango*, (fotoğraflar Ken Haas), Londra, Thames and Hudson, 1995; Fransızca tercüme Jacques Bosser, Paris, Éd. de La Martinière, 1995, 208 s. 250 ilüstrasyon.

16) Kolektif çalışmalar mevcuttur. Örneğin, *Dansons: Le tango*, no 2, 1991; *De la valse au tango*, no 7, 1992; *Le tango contemporain*, no 13, 1993. Örneğin bkz. no 7'de: Christian Dubar, "De la valse au tango", s. 22-28 ve R. Hess, Christian Dubar'la söyleşi, "De la valse au tango, l'invention du couple dansant en Europe", s. 3-12. Ayrıca no 13: R. Hess, "Recherche-action sur le tango", Corinne Brun'le söyleşi, s. 17-19. Ayrıca bkz. Simon Collier, Artemis Cooper, Maria Susanna Azzi, Richard Martin, *Tango*, *a.g.e.* ikinci bölümü.

kavramlarla (adımlar ve figürler) tanımlanamaz olduğu aşikârdır. Dolayısıyla bu yazı yalnızca yaklaşık olmakla kalmaz, yanlış bir yorum da olur.

## Fransız tangosu: Dünya çapında yayılışı

Dans açısından, Avrupa tangosunun tarihi henüz yazılmamıştır.[17] Gerçekten de, adımların tasnifinin ortaya çıkışına öncülük eden teknik mantıkları açık seçik belirtmek ilginç olur. Tango, Paris'ten en yoksun biçimiyle yola çıkarak tüm dünyaya ve tüm toplumsal tabakalara yayılmıştır. Fransız öğretmenler, oldukça sade kalan (1908-1910), her türlü aşırılığı dışlayan egzotik bir dans yarattılar. Yirmi kadar figür ortaya çıkardılar; bunların bazıları Arjantin stilinden esinlenirken, diğerleri de Boston dansından esinleniyordu. Arjantinlilerin yaratısı olan eksen etrafındaki dönüşü ortadan kaldırdılar. İlk önce bu tango yayıldı. 1913'ten itibaren, tüm dünyadaki el kitapları bu dansı yaydılar. Kimi kitaplarda, fotoğraflarla birlikte, figürlerin 30 sayfaya varan tanıtımı yapıldı, vs.[18]

*Etnoloji Günlüğü*'nde görüldüğü gibi, B. Malinowski bile 1914 yılında dünyanın öteki ucunda tango yapmıştır... 1914

17) Simon Collier (*vd.*), *Tango*, *a.g.e.* içinde ilginç öğeler bulunmaktadır. Kitabın büyük bölümü tangonun Avrupa'da ve dünyada toplumsal kabulüne ayrılmıştır.

18) Özellikle: Troy ve Margaret West Kinney, *a.g.e.* Bu kitabın önemi, ayrıca, 1914 öncesi Avrupa tangosundan 22 fotoğraf yayımlamış olmasıdır.

savaşı tangonun yayılmasını yavaşlattı. Ama dünya çapındaki bu çatışmaya rağmen varlığını sürdürdü ve defalarca yenilendi.

## Uluslararası kuralların saptanması

Tango müsabakaları düzenleme fikri Arjantin'e 1908'de gelir. Ama o dönemde çiftler arası rekabette, dansçılar için ortak referanslara, standartlara gerek duyulmuyordu. Seyircilerin değerlendirdikleri şey, dansçıların bir kalıba, önceden oluşmuş bir biçime girme yetenekleri değil, kişisel tarzları, "stil"leri, doğaçlama kapasiteleridir.

Uluslararası sportif müsabakaların yapılabilmesi için Avrupa'da dansların standartlaştırılması gereği ortaya atıldığında,[19] 1920-1930 yıllarının İngiliz (ya da uluslararası) tangosu icat edildi. Ama bu standart sorunu özellikle tango konusunda yanlış ortaya konmuştu.[20] Valsi kurala bağlayan Fransız ve İngilizler Avusturya'da valsin nasıl yapıldığını araştırırken, Arjantin'de tangonun nasıl yapıldığı hiç araş-

19) Christian Dubar (Charles Bourgarel takmaadıyla), Danse de compétition, une longue histoire entre la France et l'Angleterre, *Dansons*, no 19: *La danse: un sport?*, 1995, s. 11-14. Aynı sayıda: "Peut-on faire de la danse un sport?", R. Hess, Charlotte Hess'le söyleşi, s. 29-30. Bu tema üzerine, R. Hess, Penser la danse sociale, *Dansons*, no 15: *Les danses swing*, 1994, s. 32-35.

20) Monsieur Pierre, What a ballroom tango should be, *The Dancing times*, s. 328-334. Ayrıca bkz. Ch. Dubar, *La construction du couple dansant*, Paris VIII, DEA, Sciences de l'éducation, 1995, 256 s.

tırılmamıştır. Tersine, kural koyucular, otantikliğini dert etmeden Fransız tangosunu değiştirmeye karar verdiler. Dolayısıyla, teknik ölçütlerden yola çıkarak, Fransız tangosunun tangodan uzaklığından daha uzak, yeni bir uluslararası tango icat ettiler. Tango momentinin tamamen zıddı, ezbere oyunları icat ettiler. Bir Alman çift 1930'lu yılların başında son bir düzenleme daha önerdi. Bugün bilinen uluslararası tangonun Río de La Plata tangosuyla hiç alakası yoktur.

Bu tarih, yaratının koşulları ile yeni bir dans *moment*'inin benimsenme koşulları arasındaki mesafenin yol açtığı dans etme tarzı ve değişiklikler açısından fazlasıyla eğiticidir.

## Tangonun Fransız müzetine dahil edilmesi

XX. yüzyılın ilk on yılında Paris halkı arasında yeni bir toplumsal dans stili ortaya çıkar. Fransız müzetini icat edenlerin (İtalyan göçmenler ve Auvergne'liler) tangoyu da buna dahil etmelerine şaşırmayız. Kimi zaman, son derece basit (dolayısıyla, Arjantin adımlarından farklı) adımlar kullanan müzet dansçıları, Arjantin halk balolarının *look* tarzına (*club* stili), müsabaka dansçılarından daha yakın olsalar da, bozulma yine güçlüydü.[21]

21) Müzet üzerine bkz. Roger Chenault, *Les amoureux du bal*, 1986 ve *La danse musette, méthode exclusive d'enseignement de la danse de bal*, Roger Chenault éd., Courbevoie, 1995. Aynı yazarın: *Le tango argentin dansé*, 1997.

## Fransızların tango notasyonunun teknik etkileri

Tangonun dünya çapındaki başarısı[22] Arjantin'de bile yeni gelişmelere yol açtı.[23] 1910'da, Arjantin salon öğretmenleri geride kalmak istemeyerek tangoyu da çalışmalarına kattılar ve Avrupai tarzda yazıya döktüler. 1920'ye doğru *salida*'nın icadını ve Arjantin tangosunun Arjantinlilerce yapılmış bir taslağını bu notasyona borçluyuz. Ama 1913'de "gerçek tango"nun[24] yok olup "*tango liso*"nun (ertelemenin olmadığı, kaygan, düz tango) öne çıkmasından endişe duyan otantik dansçılar bu taslağı elbette reddetmişlerdi. Viejo Tanguero'ya göre gerçek tango dalgalanmayı gerektirir; ayrıca, "gayet belirgin ve cüretli, ritmik bir yapı... Temel bir *ayrıntı* olan bükülme" vardır. Avrupa'da bu yok olur.

Ama başlangıç geleneğine özlem duyanlar karşısında, öğretmenler figür mantığını kabul ederler. Bunlar Arjantin'de çoğunlukta değillerdir. Çünkü Arjantinliler, bu altüst olmuş ve çetin dönemler boyunca, kitlesel olarak, dansın doğaçlama mantığını ve bükülmeyi korumayı başaracaklar ve yazılı hale gelmesini on yıllarca reddedeceklerdir. Sözlü aktarım varlığını sürekli olarak sürdürmeyi

22) Carlos Marin, *El tango, danza sin patria*, Buenos Aires, Noticias Gráficas, 26 Şubat 1956.

23) Paris'i ya da Fransa'yı hatırlatan tango metni çok sayıdadır. Bkz. Meri Lao, *Voglia di tango*, Milano, 1986, s. 117-130.

24) ViejoTanguero, *a.g.e.*, 22 Eylül 1913.

başarmıştır. Bununla birlikte, farklı etkiler arasındaki bu etkileşimler sonucu Arjantin'de, 1930'lu yıllarda, (bugün de varlığını sürdüren ve dikkatli Avrupalı gözlemcinin bugün Río de La Plata'da tango yapılan yerlerde kolay kolay rastlayamayacağı) kesin biçimde farklılaşmış üç tango ailesi, üç stil ortaya çıkacaktır.[25]

Öncelikle *elegancia* stilini ayırt edebiliriz. *Compás* olarak da adlandırılan bu stile, son zamanlarda *salón* da denmektedir. Ömür boyu çalışılan incelikli ve mahrem bir stildir. Temelinde yıllarca çalışılan bir yürüyüş vardır. Basittir, ama kendini gösterebilmek için on yıl çalışmak gerekebilir. *Fantasia* stili, sahne dansçılarından esinlenmiştir. Her şeye izin vardır. Taşıma, düşme ve dönme birbirini izler. Göze çarpmaya, göz kamaştırmaya çalışılır. Figürler kuru, hatta şiddetlidir. *Canyenge* stili. Bu da figür bakımından zengin bir stildir, çok canlı olmayı gerektirir. Hızlı ve komplike bir danstır, Afrika-Arjantin kökenlere daha yakın duran ilk stilin karşıtıdır.[26]

Altın çağdan miras alınan bu üç stile, *club* stilini de eklemek grekir. Bu, *milonguero* olarak da adlandırılır, çünkü bu dansı yaşlı milonguero'lar yapıyordu... Ama yaşlı milonguero'lar tüm stillerde dans etmiyor muydu? Bu *club* stili 1955'e doğru ortaya çıktı. Bu tangonun özelliği dansçıların,

25) Helio Torres, Du style du tango, *Dansons*, no 13, s. 21.

26) Bir stile sahip çıkan dansçıların çoğu diğerlerini "gerçek tango"dan başka bir dans yapmakla suçlar (bu durum, bu alandaki araştırmanın güçlüklerindendir); oysa, gerçek tangonun aslında dans edilen tango ailesinin bütünü olduğunun farkına varmazlar.

çok dar mekânlarda, çok kalabalık dans etmeleriydi. Erkek ve kadın çok sıkışık vaziyettedir, birbirlerine çok yakın dans ederler. Üstelik, tüm figürler, komprime bir halde, çok belirgin, oldukça hızlı bir ritimde yapılır. Tüm zamanlar belirgindir. Bu stilin özerkliği vardır[27] ve yer olsa da olmasa da, *club* dansçıları stilin karakteristiği olan yakınlık ile ritmi korurlar. Avrupa'da bu dansı yayan Arjantinli Eduardo Arquimbau'dur (Berlin, Paris).

## Avrupa'nın tangoya duyduğu yeni coşku

*Tango argentino* gösterisinin tüm dünyada temsiller verdiği tarihler olan 1983-1985-1989'dan beri, Avrupa'da, aynı zamanda da Japonya'da ve muhtemelen dünyanın çok sayıda ülkesinde, "gerçek tango"yla, daha doğrusu "gerçek tangolar"la, dans okullarında aktarılan Avrupa tangolarıyla alakası olmayan Buenos Aires tangosuyla yeniden bağlar kurulacak mekânlar yaratma yönünde yaygın bir eğilim ortaya çıktı. Bu eğilim ikili bir desteğe dayanır: Paris, Berlin ve Milano'ya yerleşmiş olan ve Avrupa'nın yüzden çok şehrinde dersler veren Arjantinli göçmen dansçılar ile Arjantin'e eğitime giden ya da orada geçici olarak kalarak Arjantinlilerin düzenlediği stajlarda ders gören Avrupalı dansçılar. Tekniği aktaran derslerin yanında, haftalık uygulamalar da düzenlenir. Buralarda, ileri düzeydeki dansçılar, yeni başlayanların tecrübe kazanmasına (Paris'te her

27) Fransa'da benzer koşullarda doğmuş olan müzeti andırmaktadır.

hafta on kadar yerde) yardımcı olurlar. Ayrıca balolar da düzenlenir.

Bu mekânlarda (dersler, uygulamalar, balolar), artık tango, milonga ve Arjantin valsi (*vals cruzado*) öğretilmektedir. 1905'de anlaşılamamış olan yeni bir Arjantin tangosu tüm Avrupa'daki yüzlerce mekânda[28] yayılmaktadır. *Corte*, yani hareketin kesintiye uğraması ve "kalçaların şehvetle çalkalanması"[29] (*quebradas*) sonunda kabul görmüştür. Arjantinlilerin Avrupa'da yaydıkları tango grameri, *milonguero* ve *elegancia* stillerinden beslenir.[30] Tangonun dans edilen biçimi artık başka dansları ele geçirmiştir. Örneğin Arjantin valsi: vals müziği eşliğinde tango adımları atılır. Valsin artık o tekrara dayalı bildik yanı yoktur. Tangonun getirdiği kültürel devrimi benimsemiştir; yani, dönmekte olan çiftin dinamiğinden tüm XIX. yüzyıl boyunca dışlanmış olan figürler artık çift dansının bir parçasıdır.

28) Bkz. *Dansons* sayı 13: *Le tango contemporain, rencontre de deux continents*, Ekim 1993 (*Dansons*, 6, impasse Marestan, 31000 Toulouse).

29) Deyim Anibal Marc Giménez'e aittir, 1904 tarihli şiiri "Le tango"dan akt. Leon Benaros, *Historia del tango*, c. 2, s. 216-217.

30) Dansa yeni başlayanın kendi tango stilini seçmesi güçtür. Gerçekten de Avrupa'da, şu an mevcut dört Arjantin stiline dayanan normalizasyon hareketine paralel olarak, 1910'daki Fransız öğretmenlerin tarzına az da olsa benzer olarak kendi tekniklerini icat eden Arjantinliler vardır. Arjantinli dansçı Alicia Cabrera'nın (Münih), Osvaldo Roldan'ın (Milano) ve Paris'teki Marais Tango Merkezi'nin eğitimi bu türdendir. Paris'teki Arjantinli dansçı Coco Diaz'ın durumu özellikle ilginçtir. 1980'li yıllarda kendi yarattığı bir tangoyu öğretmeye başlamış, sonra, eşi sayesinde o da, Arjantin'in toplumsal geleneğine katılmıştır (bkz. *Dansons*, no 13). Genellikle balolarda dans etmeyi amaçlayan öğrenciler, sunulan her eğitimin özgüllüğünü algılamakta güçlük çekerler.

Yine de Arjantin valsi, tango figürleri arasından bir seçme yapar. Çapraz valste, yürüyüşten esinlenmiş ya da uzun ertelemeler gerektiren tüm figürler bir yana bırakılır. *Barrida*'lar da (Avrupalılar buna yanlış olarak *sandwich* demektedirler), olası *Gancho* varyasyonlarıyla birlikte ortadan kaldırılır. Buna karşılık, *vals cruzado* tangoda bulunan tüm dönmeli figürlere aşırı değer verir: yarım turlar, düz ve ters dönmeler, boleo.[31]

Ortak bir gramerle nitelenen Río de La Plata stili, hızlı yürüyüşte (milonga), tango ve valste özgül bir ifade bulur. Arjantin valsinin, tangodan aldığı semantik zenginliğin ötesinde, neşeli bir yanı da vardır. 1930-1940'lı yılların geleneksel tangosundaki hüzünlü çift, iyi valsçilerin kendini göstermesini sağlayan bu çok güzel dansta yeni bir enerji bulur.

## Paris'te tango uygulamasına bir örnek

Eylül 1990'da, dansçı Nathalie Clouet,[32] Arjantin'den gelen dansçı ve koreograf Michèle Rust, Bertrand Lauret ve birkaç dostu, portatif bir teypten çalınan kasetteki Arjantin müziğiyle Seine kıyısında iki saat boyunca spontane olarak tango yaptılar. Harika olur. Devam etmek gerekir. Michèle Rust, "Haftaya tekrar gelelim. Dostları da getire-

31) R. Hess, *Les trois temps de la valse*, Paris, Plume, 1996.

32) O zamandan beri, Nathalie Clouet her ay Paris'te (Au Maire Sokağı) bir tango balosunun yanı sıra, haftalık ders ve uygulamalar (pazartesileri) da düzenlemektedir.

lim. Onlara öğretiriz," der. Bir hafta sonra 10 kişi vardı. Bir ay sonra 30 kişilerdi. İki ay sonra 40 kişi oldular. Kış geldiğinde bir salon bulmaları gerekti.

Yeşil Ev uygulaması böyle başladı (Cumartesi 17.00-20.00 saatleri arası uygulama; 127, Marcadet Sokağı, 18. Bölge; metro: Jules Joffrin ya da Marcadet-Poisonnières). Paris'teki en tanınmış tango uygulamalarından biridir bu.[33] Birçok çağdaş dansçı bu ilk çekirdeğe mensuptur. O zamandan beri ortam zenginleşti. Seine kıyısında tango yapmak birçok Parisli için yazın bir gelenektir!

**Uygulama nedir?** – Uygulama, dans etmek ve tangolarını geliştirmek isteyen insanların buluşmasıdır. Buenos Aires'te uygulama, ortama güçlü bir şekilde damga vuran ve bir stil katan dansçı çiftin etrafında şekillenir. Ders kadar resmi ve kurallı değildir; ama diğer yandan, daha ziyade bir eğlence yeri olan baloda da olmayan kolektif bir çalışma fikri geçerlidir. Michèle Rust, Buenos Aires'teki bu uygulamalara gide gele dans etmeyi öğrendi ve bireyler arasında şekillenen bu öğrenme tarzına çok değer verdi. Tüm dansçılar, düzeyleri ne olursa olsun, birbirine karışmaktadır. Adımlar karşılıklı olarak öğrenilir. Fransa'da, kimi zaman, uygulama ile milonga'yı (balo) birbirinden ayırmak güçleşir.

33) Paris'te tango yapılan bir diğer yer, Saint-Cloud'daki MJC'dir. Marcadet uygulamasının kurulduğu dönemde orada bir ders veriliyordu (Ocak 1990'da 'salida'yı orada keşfettim).

Günümüzde, düzeyler değişiktir. Uygulama animatörlerinin stratejisi, çiftler toplamı anlamına gelmeyen bir grup oluşturmaktır. Balo mekânında insanların kendi aralarında dans etmesi arzulanır. Çiftlerin diğer çiftlerle ilgilenmemesi istenmez. Değiş tokuş teşvik edilir. Baloların ruhunu da canlandıran budur.[34] Uygulamalara paralel olarak, bir eğitim politikası da gelişmiştir.

**Eğitim mi?** – 1980'li yıllarda tango Avrupa'ya, Buenos Aires ya da Montevideo yolculuğu yapan Arjantinli ya da Uruguaylı ustalar sayesinde yayıldı... Eduardo Arquimbau, Gustavo Naveira ve Gisele, Esteban Moreno, Claudia Codega'nın adını anabiliriz... Kimileri Paris'e yerleştiler... Örneğin Pablo Veron, Victor ve Carmen, Paris tangosunun tarihsel şahsiyetleridir. Theresa Cunha, Portekizli olmasına rağmen, nitelikli bir pedagojinin kurumsallaşmasında temel bir rol oynar. Yeni başlayanlar açısından, danslarını şekillendirmeleri ve tangoda özerklik edinmeleri için sabit mihenk noktaları olması önemlidir... Göç etmiş eğitmenler bu sürekliliği sağlamaktadır. Federico Rodriguez Moreno, önce Michèle Rust'la, sonra da eşi Catherine Berbessou'yla[35] birlikte pedagojiye çok önem vermiştir... 1996 yılında, Ar-

34) Paris'te son derece ünlü bir balo mekânı: *Le Bistrot latin* (ya da *Latina*), yöneten Alfredo Palacios, 20, rue du Temple, 75020. Oradaki dans pisti uzun süre kadife kaplıydı. Eylül 1995'den beri parkedir. Paris'teki Arjantinliler her cuma akşamı orada buluşur.

35) Dansöz ve çağdaş koreograf, Théâtre de la ville'de (Paris) büyük başarı kazanan bir tango gösterisi olan ve "turne"ye devam eden *A fuego lento*'yu sahneye koydu.

jantinli dansör ve koreograf, mükemmel pedagog Miguel Gabis gelir ve 1997'den beri Charlotte Hess'le birlikte ders verir... Pedagojik düzlemde kendini gösteren Parisliler arasında, Judith Elbaz, Christophe Lambert, Philippe Chevallier, Jean-Pascal Gilly'yi saymak gerekir...

Diğer yandan, Michèle Rust da Milonga Derneği çerçevesinde ve Saint-Denis'deki Paris VIII Üniversitesi'nde teknik bir formasyon vermiştir. Bu üniversitedeki bir tango antropolojisi dersi, teorik ve pratik düzlemde buluşma ve karşılaşmaların vesilesi oldu. Bazıları Arjantin'den gelen kendini kabul ettirmiş dansçılar bu derslere katıldılar. Ders vermeye devam ettiği bu üniversitede tango antropolojisi üzerine gerçek bir araştırma grubu oluştu. *Le Moment tango* ve *Les tangomaniaques*, 1996-1998 yılında Paris VIII'deki tango derslerindeki açıklamaları ayrıntılı olarak anlatmaktadır. Yüzlerce öğrenci ve personel tango dansıyla burada tanışmıştır.

Tango Toulouse Üniversitesi'nde Le Mirail'da da öğretilmektedir. 1991'den bu yana 500 öğrenci çift her yıl kurslara kayıt olmaktadır. Tango Fransa'da ve tüm Avrupa'da büyük ölçüde yayılmaktadır. Bir Alman dergisi Avrupa'da tangoyla (dans ve müzik) ilgili tüm bilgileri düzenli olarak vermektedir.[36] İnternet, tangonun dünya çapında yayılmasına katkıda bulunmaktadır.

Fransa'da tangonun canlanması genellikle dernekler sayesinde olmuştur. *Les Trottoirs de marseille* (Marsilya) ve

36) *Tango*, yayımlayan Tango-Werkstatt, Regensburg, Tannenstr. 10, D. 93152 Undorf. Abone: 10 DM, sorumlu: Christiane Kröniger.

*Tango de soie* (Lyon), stajları ve diğer faaliyetleri belirten düzenli bültenler yayımlamaktadır. Marc Pianko'nun atılımıyla, en kalabalık tango derneği olan (600 üye) Le temps du tango (Paris), *La Salida*'yı ve uygulama, balo ve kurs yerlerini belirten bir rehber (iki yıllık) yayımlamaktadır. Şu an için, Paris'te her gün en azından on tango gösterisi yapılmaktadır.

Christophe Apprill'in soruşturmasında belirttiği gibi, Henri Vidiella ile Catherine de Rochas (Alès), Fransa'nın güneyindeki tango rönesansında temel bir rol oynamışlardır... Jean-Claude Serre ise (Sud-tango, Nîmes) tango için bir yaz üniversitesi düzenlemektedir... Ayrıca bu son yıllarda, Avignon, Bordeaux, Clermont-Ferrand, Crest, Chambéry, Grenoble, Lille, Montpellier, Nancy, Nantes, Reims, Rennes, Saint-Nazaire, Toulouse, Uzès'de düzenli inisiyatifler yapılmaktadır... Bu, Avrupa çapında bir harekettir, çünkü, Lorenzo Giaparizze'nin orijinal ifadesiyle, "Tangomanyakların sözlüğünde yorgunluk kelimesi yoktur... Bir balo bittiğinde bir diğerini ararlar!"[37] ve dans etmeye gitmek için hudutları aşmaya hazırdırlar...

## Arjantin'de tango yazısına doğru: Rodolfo Dinzel'in katkısı (1994)

Günümüzde, tango yazısı sorunu yeniden ortaya atılmaktadır. Antropologlar baloların, uygulamaların, dans-

37) Önsöz, *Tangomaniaques*, 1998.

çıları harekete geçiren ruhun iklimini tasvir etmekteler.[38] Peki ya dansın teknik tarifi? Dansın mevcut notasyonları[39] tango yazmak için yeterli değildir. Birçok araştırmacı özgül bir tango yazısı hazırlamaya çalışmaktadır: Paris'te Gilles Vercellino,[40] Buenos Aires'te Rodolfo Dinzel. Daha önce anılan son dönem araştırmalarında[41] Rodolfo Dinzel tango teorisini iyice geliştirmiştir; balo dansçıları onun birinci kitabında kendilerini bulamasalar da bu böyledir...

38) Alexandra Weiland, Pour une exploration anthropologique des danses sociales, s. 27-32 ve Sacré, transe et... tango, s. 73-80, *Danse, éducation et société, Pour*, no 145, Paris, 1995. Aynı yazardan, ayrıca bkz. *Le tango à Paris*, resimlendiren F. Dagaud, Paris, Loris Talmart, 1996.

39) Thoinot D'Arbeau'dan (1589) bu yana 80 metot sunulmuştur.

40) Onun tekniği, ilk kez halka açık olarak, Ligoure'daki Avrupa Dans Yaz Üniversitesi'nde (Ağustos 1994) sunulmuştur.

41) Rodolfo Dinzel, L'appareil expressif du tango, *Dansons*, no 13: *Le tango contemporain, rencontre entre deux continents*, Toulouse, Ekim 1993 ve *El tango, una danza*, Buenos Aires, Corregidor, 1994. Bu çalışmalara R. Dinzel'in bana iletme nezaketini gösterdiği yayımlanmamış belgeleri de eklemek gerekir: "Esquema fragmentado en verticalidad" (1995), "Esquema general de progresión pedagógica, deux niveaux" (1995).

İKİNCİ KISIM

# TANGO MÜZİĞİ

Tango öncelikle bir dans, ama sonra da bir müziktir. Ritim açısından tango, Küba kontrdansına, habanera'ya ve Küba tangosuna bağlıdır. Küba tangosu, habanera'yla birlikte, 1850-1860'lı yıllarda Latin Amerika'da yayıldı. Brezilya'da, Rio de La Plata'da olduğu gibi, tango adı habanera'ya XIX. yüzyılın sonlarında verildi. *Tango brasiliero*, başlangıçta, Küba habanera'sının yerel uyarlamasından başka bir şey değildi. Aralarında maksiks'in bulunduğu birçok popüler türün ortak özelliği, Avrupa polkasına yakın eşlik şemalarıyla birlikte 2/4'lik ölçüdür. İki zamanlı ve senkoplu ritimli milonga da tangonun ritmik yapısına katkıda bulundu. 1915 yılına dek tango iki zamanlı ölçüsünü (2/4) korur. Daha sonra 4/4 ve 4/8'e daha sık rastlanır. 1955'den sonra yeni ritmik karmalar gelişmiştir.*

*) *New Grove Dictionary*.

Yapısal açıdan ilk tangolar üç kısımdan oluşur, ama 1915'den sonra iki kısımlı tango öne çıkar. Tangonun standart biçimini ilk oluşturanın bestecinin Delfino olduğu kabul edilir: 14 ölçüden 20 ölçüye dek giden iki eşit bölüm ve ikinci bölümde ana tonalitenin –baskın ya da nispi– minörü.

## IV. Bölüm

# ENSTRÜMANTAL KÖKEN VE MÜZİKAL BİR ÜSLUBUN KEŞFİ

Tango sözcüğünün Arjantin'de çok sayıda dansı belirtmekte kullanıldığını gördük. 1880 yılında, müzikal düzlemde, birçok müzik, tango ritim ve şarkılarının yaratılmasına katkıda bulunmuştur. Bunların etkileri farklıdır, ancak inkâr edilemez. Çok sayıda yazar, Endülüs tangoları ile habanera ritmi arasındaki müzikal kaynaşmaya vurgu yapmaktadır. Genellikle habanera'lara *tango* denir. 1880 ile 1900 arasında tango sözcüğü giderek baskın çıksa bile, Endülüs tangosunun ritmi yerini yavaş yavaş habanera'ya bırakır. Bu ilk tangodan geriye yalnızca birkaç kuple kalmıştır. Siyahi etkinin ihmal edilemez boyutta olduğu yerel bir dayanağın yol açtığı o dönemki dönüşüm, İtalyan göçünün etkisine ve balo müziğinin özgül deneyimine çok şey borçludur. Bu erken dönemdeki müzisyenlerin birçoğu müzik okumayı bilmez. Kulaktan çalarlar.

Dolayısıyla, gerçekleşen tarihsel dönüşümün yazılı izi yoktur.[1] Bununla birlikte, yaratılan müziğin yapısının temel bölümünün üç etkiden kaynaklandığı bilinmektedir: *habanera, milonga* ve siyah *candombe.* Viejo Tanguero'ya göre, ilk müzisyenler siyahtı: El Negro Casimiro, El Mulato Sinforoso (klarnetçi), El Pardo (bandoneoncu).

Bu ilk tangolardan bize ulaşan çok az sayıdaki söz, bunların genelevlerde söylendiğini göstermektedir. Ama, XX. yüzyılın başından beri şarkı söylemek bir meslek halini almıştı ve sanatçılar repertuvarlarına tangoları seve seve dahil ediyorlardı. Villoldo, kendi yorumladığı şarkıların söz ve müziklerini kendi yazıyordu. Dönemin şarkıcıları arasında, Flora (Şilili) ve Alfredo Gobbi, Dorita Miramar, Linda Thelma, Arturo Mathon ve ünlü Pepita Avellaneda (Josefina Calatti) sayılabilir.

## Orkestra

1900'den önce ilk tango orkestraları bir gitar, bir keman ve bir flütten oluşuyordu. Arp da çalındığı oluyordu. Ventura Lynch, 1883 tarihli kitabında, "bugün milonga'nın gitarla çalındığını işitiyoruz, kâğıt tarağıyla ve gezgin müzisyenler tarafından çalınıyor, flüt, arp ve keman da var. Barbarie orgu çalanlar da milonga'yı uyarlayıp, habanera

1) Valsin durumu da aynıdır. Müziyenlerin kendi müziklerini yazmaları uzun zaman almıştır, hele basıp yayımlamaları daha da uzun zaman almıştır, bkz. R. Hess, *La valse, révolution du couple en Europe*, 1989.

olarak düzenlediler."[2] Bu orkestralar rahatlıkla yer değiştirebiliyor, bir genelevden diğerine kolaylıkla gidiyorlardı. Böylece tüm gece boyunca çalabiliyorlardı. 1900'e doğru, tango soylularca da kabul görmeye başladığında, daha doğrusu fahişelik daha fazla yatırım yapılan bir girişim halini aldığında, piyano orkestradaki yerini aldı. Zevk mekânlarının ardından kabareler de düz ya da kuyruklu bir piyano edindiler. Bu durum yaygındır; Buenos Aires'e 1901-1907 arasında 18 binden çok piyano gelir.[3] Mekânlarda piyanistler aranır olur. En salaş yerde bile bir *organito*, mekanik piyano ya da Barbarie orgu bulunuyordu.[4]

## Orkestralar kuruluyor

Buenos Aires'teki bazı kurumlar, uzun süredir, dans edilmeyen, yalnızca müzik dinlenen yerler olarak biliniyordu. *Hansen*'in durumu budur. 1892'den önce orada milongalar, valsler ve polkalar çalınıyordu; sonra tango da girdi. Sinemanın bizi inandırdığının tersine (birçok canlandırmada *Hansen*'de dans edildiği gösterilir), bu mekân tango müziğinde uzmanlaştı. Orkestralar arasında seçim yapılmıştı. 1892 yılında, bir İtalyan, Anselmo R. Tarana buranın yöne-

2) Ventura R. Lynch, *a.g.e.*, 1883.

3) INMCV, *Antología del tango Rioplatense*, c. 1 (*Desde sus comienzos hasta 1920*), J. Navati'nin yönetiminde, 1980, s. 31.

4) Ruben Pesce, Organitos y discos, *La historia del tango*, c. 3: *La Guardia Vieja*, Buenos Aires, Corregidor, 1977, s. 323.

timini eline aldı. Mekâna *Belle Époque* üslubu verdi. Milano'dan bir orkestra getirtti. Roberto Firpo 1907'de orada çaldı. *Hansen*'e rahat rahat yemek yemek ve iyi müzik dinlemeye geliniyordu.[5]

Aslında, civarda dans edilen çok sayıda yer vardı. Buralardaki orkestralar da ünlüydü. *El Tambo o Tambito*'da José Guerriero (flüt), Julian Urdapilleta (keman) ve Luciano Rios (gitar) çalıyordu; *El Velódromo*'da Enrique Saborido (keman; ama piyano da çalıyordu), Benito Masset (flüt) ve Siyah Lorenzo (gitar) çalıyordu.

1900'den hemen önce, tango partisyonları yazılmaya ve basılmaya başlandı. Bu ilk partisyonların tirajları 20, 30 bine erişir.[6] Ama üç kez daha ucuza satılan korsan baskılar da vardı. Fonografın 1877'de icat edildiğini ve 1888'den itibaren sesin büyütülebildiğini biliyoruz. Demek ki tangonun gelişimi kayıt tekniğinin gelişimine bağlıdır. 1907 öncesinde çok sayıda tango kaydı mevcuttur, ama kaliteleri çok kusurludur. 1907 yılında, Gobbi ve Villoldo kayıt yapmak için Paris'e gelirler. Kayıtlar yayımlanır: *El paisano en el tranvia, Minegra, Cariño criollo, Los afiladores, El baile de Da Baldomera, Canción del bicho feo*. Hepsi de Villoldo'nun temalarıdır. 1907 yılı bir dönemeçtir, çünkü bu tangoların kopyaları Berlin'de, Candem'de (Amerika Birleşik Devletleri) ve São Paulo'da (Brezilya) basılır...

5) Leon Benaros, El tango y los lugares y casas de baile, *La historia del tango*, c. 2: *Primera época*, Buenos Aires, Corregidor, 1977, s. 243-251.

6) Ruben Pesce, El tango se escribe y se edita, *La historia del tango*, c. 3: *La Guardia Vieja*, Buenos Aires, Corregidor, 1977, s. 300.

## Bandoneonun girişi

1908 yılında bandoneon (ilk kez 1898 yılında bir tango orkestrasında ortaya çıkmıştı) yaygınlaşır.[7] Bu önemli bir olaydır, çünkü üslup aşırılıklarını yitiren flütün yerini bandoneonun alması ve onunla birlikte de şakacı ve cafcaflı bir stilin gelişiyle birlikte, tango orkestrası içli ve duygusal bir kimlik edindi.[8] "Bandoneon inler, sızlar, ah vah eder, ağlar, cırnaklar, kükrer, tehdit eder, ısırır ve yalvarır; gülmeyi bilmez ve bir anlık sevince bile imkân tanımaz."[9]

Oscar R. Zucchi bandoneonu teknik açıdan şöyle tarif eder: "Bandoneon portatif bir aerofondur, düğmeleri vardır, körüklerle hareket eder, iki eli de aynı anda kullanarak çalınır, iki tane armonik sandığı vardır, bunların içerisinde, basınç uygulanan havanın etkisiyle, metalik dilciklerden oluşan bir sistem titreşir. Kromatik bandoneon, körükleri açıp kaparken aynı notayı verir. Diyatonik bandoneonun imkânları daha geniş olduğundan, tango profesyonelleri bunu tercih ederler ve açık ya da kapalı çalınmasına göre ifadesi değişir, kakışma ve yarım uyak meydana getirir."[10]

7) Hector Negro, *Bandonéon de papel*, Buenos Aires, Ed. 2x4, 1981, 73 s., ilüstrasyon.

8) Luis Adolfo Sierra, *Historia de la orquesta tipica. Evolución testimonial del tango*, Buenos Aires, Ed. Pena Lillo, 1966.

9) Last Reason, akt. H. Salas, *a.g.e.*, s. 73.

10) Oscar R. Zucchi, El bandonéon en el tango, *El bandonéon, La historia del tango* içinde, c. 5, Buenos Aires, Corregidor, 1977, s. 656. Bandoneon hakkındaki kaynaklarımızı bu uzun bölümden (s. 653-731) ve Pierre Monette, *Le guide du tango*, Paris, Syros, 1991'den alıyoruz.

Bandoneon Alman kökenli bir enstrümandır. Adını, 1821 yılında Kuzey Ren-Westfalen'de doğmuş olan Heinrich Band'a borçludur. İcat eden o olmasa da, ticari kullanıma o sokacaktır. Asıl tasarlayan C. Zimmermann'dır. 1849'daki Paris sanayi sergisine Carlsfeld'de imal edilmiş bir *concertina** getirmiştir. Hiçbir zaman tescillenmemiş bu icadı H. Band modernleştirmiştir.

Zimmermann'ın (1860'da ölmüştür) girişimini satın alan Ernst Louis Arnol (1828-1910) 1864'ten itibaren bandoneonun gerçek sahibi olacaktır. Ailesi gerçek bir bandoneon yapımcıları hanedanı halini alır. Büyük oğlu Ernst Hermann (1859-1946) ile diğer iki oğlu Paul (1866-1952) ve Alfred (1878-1933) babalarının eserini sürdüreceklerdir. İki genç kardeşin imalatı olacak *doble A* denen AA, tarihin en iyi bandoneonu olarak kabul edilecektir. Astor Piazzolla kendi enstrümanına bir *Triestezas de un Doble A* bestesi ithaf edecektir.

Alfred'in oğlu Horst Alfred (1905-1979) ve Paul'ün oğlu Arno (1893-1970) girişimi 1940'lı yılların sonuna dek sürdürdüler. Ama işletme önemini yavaş yavaş yitirir ve 1971 yılında atölyeler kapanır. Bu işletmenin Almanya'da, Arjantin'de ve Amerika Birleşik Devletleri'nde bazı rakipleri olmuştur. Ama günümüzde bandoneon üretebilen ya da tamir edebilen zanaatkâr sayısı çok azdır. Fransa'da bir kişi vardır: Olivier Manoury. Kendisi de yetenekli bir bandoneon ustasıdır.

* Akordeon ailesinden bir çalgı. (ç.n.)

Pierre Monette şunu belirtir: "Bandoneon, insan sesi kadar geniş bir perde dizisi sunabilir."[11] Bu yazara göre yalnızca saksafon benzer bir ses dizisine sahip enstrümandır. Saksafonun caz orkestrasındaki rolünü tango orkestrasında bandoneon görmektedir.

1910 yılında tipik tango orkestrası oluşur, müzikal üslup artık sağlam temellere oturmuştur. Üç kişilik bir gruptan yola çıkan bu orkestra adım adım gelişir. 1914'ten itibaren, Firpo kendi orkestrasında kemana, piyano sesini dengeleyen flüte, kontrbasa yer verir. 1917 yılında tango orkestrasının genel hali altılı olur. 1940'lı yıllarda orkestra on bir müzisyene çıkacaktır.

## Üç tür

Müzikal açıdan üç tür tango ayırt edebiliriz: tango-milonga, tango-*romanza*[12] ve tango-*canción*.[13]

Tango-milonga kesinlikle enstrümantaldir ve ritmik özelliği çok belirgindir. En klasik örneği, Julio De Caro'nun *Boedo* tangosudur (1928). Tango-*romanza*, ister enstrüman-

11) Pierre Monette, *a.g.e.*, s. 88.

12) L. A. Sierra, *El tango Romanza*, Buenos Aires, Academia Porteña del Lunfardo, 1987.

13) Eladia Blazquez, *Cancionero*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1982; E. Cadícamo, *Cancionero*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1977; Homero Epósito, *Cancionero*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1978; H. Ferrer, *El libro del tango: arte popular de Buenos Aires*, Buenos Aires, Ed. Antonio Tersol, 1980, 3 c.; F. Garcia Giménez, *Cancionero*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1978; I. Villarino, *El tango cantado*, Montevideo, Calicanto, 1981.

tal olsun ister vokal, daha lirik ve melodiktir, son derece romantik bir metne sahiptir. En bilineni Francisco De Caro'nun *Flores negras*'ıdır (1928). Tango-*canción*, adından da anlaşıldığı üzere, her zaman vokaldir, enstrümantal eşlik vardır. Duygusal niteliği çok güçlüdür. Bu tür tango, 1930'lu yıllardaki sosyolojik bir gelişmeye denk düşer: Tango artık kenar mahallelerdeki batakhanelerden çıkmış büyük şehrin popüler bir tarzı olmuştur. Tango şarkılarının sözleri, yine de son derece karamsar ve kadercidir; genellikle de patolojik biçimde dramatik terimlerle yaşamı ifade ederler. Şarkılı tangonun en iyi örneklerinden bazıları, Samuel Catriosta'nın *Mi noche triste*'si (1915), Julio Cesar Sanders'in *Adios Muchachos*'u (1928), Enrique Delfino'nun *Milonguita*'sı (1920) ve Anibal Troïlo'nun *Sur*'udur (1948).

## Minör bir müzik

Genellikle majör tonda olan, dolayısıyla yaşama sevinci ifade eden XIX. yüzyıl valslerinin tersine tango, hüzünlü bir hava veren minöre eğilim gösterir. Paris'teki vals müzeti de aynı değişimi geçirmiştir.

## Ezginin yeri

Başlangıçta tango bir orkestra müziğidir. Ama kısa sürede şarkı olarak da söylenmeye başlanır. Metinler çok cüretkârdır (bkz. bölüm VII). Genellikle erkekler söyler. Sözleri

edebe uygun olan *La Morocha*'dan başlamak üzere kadın şarkıcılar da tangoda yerlerini bulabilmişlerdir; daha doğrusu tango bu şarkıcıların repertuvarında kendi yerini bulabilmiştir. Örneğin 1907'de Lola Candales. Tangonun ilk tarihinin en önemli kadın şarkıcısı Pepita Avellaneda olarak kalmıştır. Fotoğraflarında, "elinde bir bere, buruşuk etekli, beyaz çoraplı ve masum tavırlı" biridir; "bir başka fotoğrafta ise boynunda bir fular, dudaklarında bir sigarayla görülür; dizlerinin üzerinde bir gitar vardır ve oğlan çocuğu giysileri içindedir."[14] Tangoyu Paris'te popülerleştirenler Flora Rodriguez (Gobbi'nin eşi) ve onun ardından da Linda Thelma'dır (L. Thelma Moulin-Rouge'da çıkıyordu). Ama, genel olarak bakıldığında, birkaç istisna hariç, tango çok uzun süre erkek müziği olarak kalmıştır.

14) Estela dos Santos, *Los cantantes*, 1978, *La Historia del tango*, c. 13, s. 2225 ve devamı.

V. Bölüm

# ESKİ MUHAFIZ'DAN ŞARKILI TANGO'YA

Tangonun gelişimi, müzikal açıdan, içinde geliştiği koşullara çok bağlıdır. Eski Muhafız, periferi koşullarına ve fahişeliğe derinden bağlı bir kenar mahalle tangosuna denk düşer. Tango, daha sonra, nüfusun daha geniş tabakalarına ulaşmıştır. Salonlara, kabarelere girmiş, halka nüfuz etmiştir. Nihayet, daha geniş bir meşruiyet kazanmıştır. Her bir evreye kendine özgü müzikal imkânlar denk düşer.

## Eski Muhafız (1900-1915)

Angel Gregorio Villoldo (1868'de Buenos Aires'te doğdu, 1919'da öldü) "eski muhafız" denecek bir kuşağın sembolü oldu.

Villoldo *payador* ve gitaristti, bir başka deyişle, şair ve müzisyendi. *Payador*, şarkılarını dizeler halinde doğaçlayan şairdir.[1] 1898-1899 yılında Villoldo birçok *payada* yarışmasına katıldı ve hatta bir *payada* topluluğu bile kurdu. Dönemin birçok ünlü *payador*'una kafa tuttu. Yaşamını müziğiyle kazandığı dönemin öncesinde birçok meslekte çalıştı: 18-25 yaşları arasında sürü çobanlığı yaptı, *La Nación* gazetesinde tipografLık yaptı. Bir karnaval korosu kurup onlar için şarkılar besteledi. 1900'e doğru, *La Boca*, *Corrales*, *San Telmo* kafelerinde yeteneğini gösterip buralarda tanındı. Gitarla birlikte armonika da çalıyordu. Dönemin moda şarkıcıları onun şarkılarını söylediler: Pepita Avellaneda, Linda Thelma, La Pamperito, La Viana.

Villoldo'nun esin kaynağı daima köylülüktür, temaları neşelidir.[2] Başkentteki gündelik yaşamın bir tür eleştirisini yapar: *Matufias o el Arte de vivir*, ayrıca *Cuidado con los cincuenta*. 1906 tarihli bu tangoda polisin, sokakta kadınlara iltifatta bulunmayı para cezasıyla yasaklayan 1889 tarihli bir kararnameyi uygulatma kararıyla dalga geçer. 1906 yılındaki best-seller şarkı olan *La Morocha*'nın yanı sıra, *El Choclo*'nun, *El Portenito*'nun, *El Esquinazo*'nun da söz yazarıdır.

1) Günümüzde banliyölerde bilinen rap, *payanda*'ya yakın bir resitatif biçimdir. G. Lapassade'ın gösterdiği gibi (*Le rap*, Paris, Loris Talmart, 1991), Fransa'nın güney topraklarında Ortaçağ'dan bu yana bu gelenek mevcuttur.

2) Oscar del Priore, Villoldo, *La histoira del tango*, c. 3: *La Guardia Vieja*, Buenos Aires, Corregidor, 1977, s. 359-385. Ayrıca bkz. José Gobello, Eduardo Stilman, *Las letras des tango: de Villoldo a Borges*, Buenos Aires, Brujula, 1966, BMT.

Villoldo'nun etrafında çok sayıda insan bu döneme damgasını vurdu. Eski Muhafız onlardan oluşuyordu. Ruben Pesce bu müzisyenleri sayar ve her biri için oldukça eksiksiz bir biyografi sunar.[3] Pesce'nin listesini tekrarlarsak, şu isimler görülür:

- Rosendo Mendizabal (Afro-Arjantin kökenli piyanist, 1868-1913). Konservatuvar eğitimli, solfej bilir. Piyano hocası, klasik bir eser olarak kalan *El Entrerriano*'nun (1897) bestecisi.
- Alfredo Gobbi (1877-1938).
- Alfredo Antonio Bevilacqua (besteci, 1874-1942).
- Manuel O. Campoamor (piyanist, 1901 yılında *La cara de la luna*'nın bestecisi, 1877-1941).
- Carlos Posadas (*El Toto*'nun bestecisi, 1874-1918).
- Alberico Spatola ("*13*"ün bestecisi, 1885-1941).
- Juan Maglio (bandoneoncu, "Pacho" da denir, besteleri: *Un copetín, Sábado inglés, Armenonvile, Tango argentino*..., 1880-1934). Onun kayıtlarına dansçılar her zaman değer vermiştir. Columbia için ilk plak dolduran odur. Plakları sayesinde tango Arjantin evlerine girmiştir.
- Arturo Herman Bernstein (flütçü ve besteci, *Entrada prohibida*'nın yazarı, 1883-1960).
- Domingo Santa Cruz (bandoneoncu, *Unión civica*'nın bestecisi, 1884-1931). Zenci olan babası, tangonun ica-

3) Ruben Pesce, Principales protagonistas de la Guardia Vieja, *La historia del tango*, c. 3: *La Guardia Vieja*, Buenos Aires, Corregidor, 1977, s. 387-501.

dından önce bandoneonla habaneras çalıyordu. 16 yaşındayken bir kaza kurbanı olan Domingo'ya o dönemde topal lakabı takılır, müzisyen olur. *El Viejo, Mi compadre, Recuerdos* ve *Hernani*'nin bestecisidir. Sefalet içinde yaşadığından 1931 yılında ona yardım etmek için dönemin en tanınmış orkestralarının verdiği konser çok ünlü olur.

- Samuel Castriota (gitarist, 1908'den itibaren ise piyanist, *Lita, Flor de Carro* gibi eserlerin bestecisi, 1885-1932).
- Ernesto Ponzio ("El Pibe Ernesto", keman virtüözü, 1885-1934). Bestelediği *Don Juan* onu ünlü kıldı. Genaro Vasquez ve Luis Tessaire ile birlikte bir üçlü oluşturarak Hansen'de, El Tambito'da, Laura ve Basklı Maria'nın mekânında çaldılar... 1920'li yılların sonunda, bir süre hapis yattıktan sonra (adam ödürmekten mahkûm edilmişti), J.C. Bazar'la birlikte bir orkestra kurdu. *Papita pa'l loro, El Azulejo, La milonga, Culpas ajenas* gibi eserler besteledi.
- Genaro Esposito (1886-1944).
- Juan Carlos Bazar (klarnetçi, 1936'da öldü).
- José Martinez (piyanist, besteci ve orkestra şefi, 1889-1939).
- Augusto P. Berto (1889-1953).
- Arturo de Bassi (1890-1950).
- David "Tito" Roccatagliatta (kemancı, 1891-1925).

Horacio Salas bu *Eski Muhafızlara* Ruben Pesce'nin eserinde yer almayan adlar ekler:

- Vicente Greco (1888-1924), bir İtalyan müzisyenin oğlu, bandoneoncu, *Racing Club*, *La Viruta*, *El Flete*, *Ojos negros*, *Rodriguez Peña* adlı parçaların yaratıcısı.
- Eduardo Arolas (1892-1924, "Bandoneon kaplanı"). *Una noche de Farufa*, *La Marne*, *La Cichila* onu ünlü kıldı. Ömrünün son üç yılını Paris'te geçirdi.
- Francisco Canaro (Uruguaylı, 1888-1964) besteciydi, ama özellikle orkestra şefi olarak her bir ölçüde dört zamanın eşit vurgulanmasına dayalı stilini asla değiştirmedi.
- Agustín Bardi (1884-1941) kemancı, sonra da piyanist. *Vicentito*, *Nunca tuvo novio*, *Independente Club*, *La Guiñada* gibi eserlerin bestecisi.

Aslında, çarpıcı olan şey, tangonun müzikal tarihinin birinci evresine damgasını vuran önemli şahsiyetlerin sayısıdır. Hiçbir ad gerçekten öne çıkmaz. Karşımızdaki tam anlamıyla bir harekettir.

## Geçiş dönemi: Roberto Firpo

1884'de doğan Roberto Firpo piyanisttir; (*Independencia* tangosunun yazarı) Alfredo Bevilacqua'nın öğrencisidir. 1913 yılında Armenonville'in resmi şefi olunca çok başarı kazanır. Burada önce Tito Rocatagliatta (keman) ve Eduordo Arolas'la (bandoneon) birlikte çalar. Daha sonra kurduğu kendi altılısı, tipik bir orkestra halini alacaktır. En ünlü tangosu olan *Alma de bohemio* (*Çingene Ruhu*) bir

tiyatro oyunu için yazılmıştır. Tangoya duygusal bir üslup verdi: *Sentimiento criollo*, *De pura cepa*, *El Apronte*, *El amanecer*, *El solitaro*'da bu görülür. Max Glucksmann aracılığıyla *Odeon-Nacional*'de kayıt yaptı.

Bu ilk dönemde on iki tango müzik tarihine kesin olarak girmiştir: *El Entrerrian* (Mendizabal, 1897), *El Choclo* (Villoldo, 1898), *Venus* (Bevilacqua, 1902), *La Morocha* (Saborido, 1905), *La payanca* (Berto, 1906), *La catrera* (Bassi, 1908), *Rodriguez Peña* (Greco, 1911), *El zurdo* (Maglio, 1912), *De pura cepa* (Firpo, 1913), *El Apache argentino* (Aroztegui, 1914), *El chamuyo* (Canaro, 1914) ve *La Cumparsita* (Mattos Rodriguez, 1916). Bu son parça, balolarda, günümüzde de genellikle sonuncu parça olarak çalınır ve törenin sonunu belirtir.

## *Nueva guardia*: yenilenme Julio De Caro ve Osvaldo Fresedo

1899'da doğan Julio De Caro, Buenos Aires'te bir konservatuvar kurmuş olan Milano Konservatuvarı öğretmeninin oğludur. Kemancı olan Julio, 13 yaşında solfej ve keman öğretmeni olarak yaşamını kazanıyordu. Babasının arzusuna karşı çıkarak, kardeşi Francisco'yla birlikte, tangoya bağlandı. Firpo'nun orkestrasında gizli gizli çalıyordu. Orada Eduardo Arolas onu keşfedip yanına aldı.[4] Bir dörtlü

4) Julio De Caro, *El tango en mis recuerdos*, Buenos Aires, Centurión, 1964.

kurdu, sonra Osvaldo Fresedo'nun yanında çaldı. Montevideo'da çalıştı; Buenos Aires'e dönerek kendi grubunu kurdu. Onun bestecilik çalışmaları, E. Arolas ve J. Carlos Cobian'ın takipçisi olarak görülebilir. Güfteye pek az önem verdi. En ünlü eserleri arasında, *Boedo*, *Mala Junta*, *El Monito*, *Buen amigo*, *Tierra querida*, *El Arranque*, *El mareo*, *Chiclana*, *La Rayuela*, *Orgullo criollo*, *Mala Pinta* yer alır.

De Caro tangoda yenilik yapar. Genelevlere yapılan tüm göndermeleri ortadan kaldırır. Tangoyu kibar salonlara uyarlar. Daha sakin bir ritim oluşturur ve daha sonra Anibal Troilo, Osvaldo Pugliese ve Horacio Salgán'ın benimseyeceği bir stil yaratır. *Yeni Muhafızlar* adı altında toplanan bir besteci hareketinin kurucusudur.[5] Müzikal açıdan, "tango yorumlamada gerçek bir devrim"[6] yapmıştır. Blas Matamoro bu durumu şöyle anlatır: "Normal olarak, iki polifonik yöntemi mükemmel kullanmaktadır: kelimenin tam anlamıyla polifoni (seslerin paralelliği) ve kontrpuan (seslerin almaşması)... Tipik altılılarda polifoni her bir enstrümana verilen önem ve bağımsızlıkla elde edilir, bunların ikisi de partisyon üzerinde belirtilmiştir."[7] Blas Matomoro tangonun bu sayede türsel bir parça, yazılı bir müzikal beste olduğunu açıklar. J. De Caro melodiyi bandoneon ya

5) Enrique Haba, *Esquema del tango: club de la guardia nueva*, Montevideo, Mimeografeada, 1968.

6) Luis Alberto Sierra, *Historia de la orquesta típica*, Buenos Aires, Ed. Pena Lillo, 1966.

7) Blas Matamoro, *La ciudad del tango (tango histórico y sociedad)*, Buenos Aires, Galerna, genişletilmiş 2. Baskı, 1982, akt.: H. Salas, *a.g.e.*, Fransızca tercüme, s. 143.

da kemanla çalarken, diğer enstrüman ritmik varyasyonları sessizce geçer. Kontrbas biçimsel tabanı belirtir. Piyano solistin yerini tutar. Açılımları, zincirlemeleri, hatta varyasyonları sağlar. De Caro iki-sesli çalar; aynı zamanda ikincil bir polifoni de yaratır ve en pes keman melodiyi çalarken, en tiz keman da armonik kontrşanı sağlar. Bandoneonlarla da aynı şey yapılır. "Her bir enstrümanın özerkliği yalnızca partisyon tarafından değil, aynı zamanda her tınının şahsiyeti tarafından da korunur. Tınılar da sesler gibi diyalog halindedir. Bunların arasında polifonik uzam belirginleşir, çünkü minimum enstrümanla çok yüksek bir ses elde edildiği izlenimi oluşur. Son olarak, tınıların gamı, düzen içerisinde olur. Kontrbas, bandoneonlar ve piyanistin sol eli: dokunaklı ve armonik; piyanistin sağ eli ve kemanlar: melodik ve birbirine bağlı."[8]

Diğer yenilik sembolü, bandoneoncu Osvaldo Fresedo (1897-1984) uzun ömrü bakımından da istisnadır (sahneyi 1981'de terk etti). 1912'de çalmaya başlar. Kısa sürede orkestralar kurar, Amerika Birleşik Devletleri'nde (1919) Enrique Delfino (piyano) ve Tito Rocatagliatta ile birlikte kayıt yapar. *New York*, *Vida mía*, *Pamperos*, *El Once*, *El Espiante*, *Pimienta*, *De academia*'nın bestecisidir. *Staccato pianissimo* ve sabit gam şeklinde birbirine eklenen kreşendolar gibi yeni etkilerin yaratıcısıdır. Sekiz ölçülük piyano sololarını müziğe katmıştır. Bu sayede kemanın kontrşanları özerk bir ifade kazanır. Tipik orkestraya arp ve vibrafonu katar.

8) *A.g.e.*, s. 144.

## Altın Çağ (1920-1935): şarkılı tango ve tangonun plakla yayılması

Tangonun altın çağının özelliklerinden biri, şarkıcıların tangodaki yeridir: Corsini, Magaldi, Charlo... Ve elbette Carlos Gardel. Bu şarkıcılar teknik bir ortamın ürünüdür: plak endüstrisi. 1910 yılında, "seksen devir" tekniği yaratılır ve bu da hızlı bir ilerleme sağlar. 1910'lu yıllar kuşağı devreye girer. 1920'li yıllar bu koşullarda gelişir.

Ignacio Corsini bu kuşaktandır. Tenor olan Ignacio ilk plağını 1913'de kaydetti. İyi bir aktör olarak çok sayıda "sessiz" filmde şarkı söyledi (örneğin Carlos Paoli'nin *Santos Vega*'sı). César Ratti ve Pablo Podesta kumpanyalarının cazip şarkıcısıdır. Çünkü o dönemin tiyatro geleneği, şarkıcıları oyunlara ya da skeçlere dahil etmek şeklindeydi. Tiyatro gruplarının yıllık repertuvarında 15-20 arasında şarkılı oyun vardı. Örneğin, I. Contursi 1922 yılında Manuel Romero'nun *Le danseur de cabaret*'sinde *Patotero sentimental* bir tango söyledi. 1925 yılında kendi grubunu kurdu ve büyük başarı kazandı. Corsini romantik üslupta biridir. Melodileri çok ritimlidir, ilk başarı gösterdiği köylü üslubu melodilerine damgasını vurmuştur. 1949'da şarkı söylemeye son verir ve 1967'de ölür.[9]

Sözleri sıradan, egzotik bir repertuvardan kaynağını alan Agustín Magaldi ise bugün unutulmuştur. Sesi önemli bir iz bırakmamıştır. Buna karşılık, Charlo, gerçek adıyla Carlos Pérez de la Riesta ise 1907'de Pampa'da doğmuş ve

9) Ignacio Corsini (oğul), Ignacio Corsini, mi padre, *Todo es Historia*, Buenos Aires, 1979.

konservatuvar eğitimi görmüştür. 1924 yılında Buenos Aires'e yerleşir. Piyano çalar ve radyoda şarkı söyler. İlk plağını 1925 yılında kaydeder; sesli filmin başlangıç döneminde sinemada oynayacaktır.[10] Çok sayıda eserin bestecisidir. En iyi şairler için çalışmıştır (Pascual Contursi, Celedonio Flores, Homero Manzi, Cátulo Castillo). Ama tangonun altın çağını temsil eden kişi Carlos Gardel'dir.

Juan Carlos Cobian, altın çağın önemli bir piyanistiydi. Hali vakti yerinde bir aileden gelen Juan Carlos sağlam bir müzik eğitimi aldı. Klasik müzik öğrenimi nedeniyle "tangonun Chopin'i" olarak adlandırıldı. 1916 yılında Arolas üçlüsünde yer alır. Fresedo ile çalışır. Daha sonra kendi orkestrasını, kemanda Julio De Caro, bandoneonlarda da Pedro Maffia ve Luis Petrucelli ile birlikte kurdu. Buenos Aires'te büyük başarı kazanır, sonra New York'a gider (1924) ve orada caz müziği yapar. Buenos Aires'e geri dönüşünde (1928) yeniden bir tango orkestrası kurar. 2/4'lük ritmin terk edilip 4/8'lik ritmin benimsenmesini de ona borçluyuz. Tango romanza'yı yaratan da odur.[11]

## Carlos Gardel: mit ile insan arasında

Carlos Gardel, tangonun tarihinde önemli bir evredir. Bir mittir. Doğumu bir esrar perdesiyle kaplıdır, ölümü bir

10) Bkz. sinema üzerine bölüm IX.

11) 1920-1930 yıllarına kadın şarkıcıların varlığı damgasını vurur. Krş. Estela dos Santos, *Los cantantes*, 1978, 236 s., *La Historia del tango*, c. 13, cpa; bkz. Bölüm IX.

dramdır. Uruguay'da mı doğmuştur, Toulouse'da mı? Kesin olan şey, 24 Haziran 1935'de dramatik koşullarda ölmüş olduğudur: Kolombiya'da, Medellin'de bir uçak kazasında yanmıştır. Dinleyici kitlesinin bir bölümü onun ölümüne inanmayı reddetmiştir. Cesedi teşhis edilmesine rağmen, yaşadığına inanmak istenmiştir. Yüzü bozulduğundan, saklanıyordu... Arjantin'in en güçlü miti haline geldi. Her toplumsal sınıftan insan kendini onunla özdeşleştirdi. Gardel üzerine çıkmış kitap miktarı şaşırtıcıdır. Tüm bu hikâyeleri bir düzene koymak için özel bir kitap gerekir! Bu bölümde, Gardel'in tango müziğindeki rolünü, yerini belirlemekle yetineceğiz.

*El Francesito* (Küçük Fransız) lakaplı Gardel, çocukluğunda, ergenliğinde, *Politeana*'nın çalışma odalarında sanatçıların çamaşırlarını yıkayan annesi Berta Gardés'in yanındadır. Sanatçıların sevgilisidir. Onu büyüleyen ise şarkılardır. Gardel, *payadores*'in hâlâ şarkı söylediği o dönemin damgasını taşımaktadır. Özellikle Arturo de Navas'ın etkisi olmuştur Gardel'in üzerinde; ama modelinin tersine, Gardel doğaçlama yapmıyordu.[12] Ruben Pesce'ye inanacak olursak, Gardel, Azeira'dan otantik kreol vibrasyonunu, Betinoti'den duygusal yorumlamayı, Navas'tan iyi tınılı bir sesin önemini öğrenir. Ama ikililerde uzman olan Pedro Garay'ın ve Saul Salinas'ın etkilerini de belirtmek gerekir.

Gardel kariyerine 1912'de başlar. 1913 yılında Uruguaylı José Razzano ile ikili oluşturur. Bu ikili, araya giren birkaç

12) José Gobello, *age.*

kesintiye rağmen 1925 yılına kadar sürer. Bu kesintiler sırasında ayrı ayrı Columbia (Gardel) ve Victor (Razzano) için kayıtlar yaparlar. Birlikte köylü şarkıları söylerler. Hızla ünlenirler. Bir gitarist olan José Ricardo'yu 1915 yılında aralarına alarak gruplarını güçlendirirler. 1917 yılında hep birlikte *Nacional Odeon* firması için kayıt yaparlar. 1921 yılında ikili ikinci bir gitaristi, Guillermo Barbieri'yi aralarına alır. Guillermo, Gardel'in yanında ölümüne dek kalacaktır (o da uçak kazasında kaybolur). 1923 yılında ikili Madrid yolculuğu yapar.

İkili ayrıldığında Gardel bir başka boyut edinir. Razzano'nun pek sevdiği kreol şarkısını bırakır ve yolculuğa çıkar. Tangoyu tanıtır. 1925 yılında İspanya'da kaydettiği 25 parçanın yirmisi tangodur. 1928 yılında Gardel yüzlerce plak kaydetmiştir. Tüm dünyayı dolaşır. Her Arjantinlinin düşünü gerçekleştirerek Paris'e gelir. Bütün ekibi de yanındadır. Florida kabaresinde üç ay şarkı söyler. Kayıt yapar. Zafer kazanır. 1932'den itibaren, tüm dünyada anlaşılmak üzere tasarlanmış olan, yani Buenos Aires argosunun ve ağız orijinalliklerinin tümüyle ortadan kaldırılmasıyla hazırlanmış olan Alfredo Le Pera'nın orijinal metinleri sayesinde uluslararası bir şarkıcı olur. Gardel şarkıyı yayabilmek için sinemayı kullanmayı da bilir.[13] Gardel kendini dünya çapında tango büyükelçisi olarak görür. Şarkılarını her yerde anlaşılacak şekilde tasarlar. *Melodía de arrabal*'ı ya da *Mi Buenos Aires querido*'yu söylediğinde, Arjantin'i anar, ama bunu Paris'te ya da Kuzey Amerika'da

13) Bkz. Bölüm XI, sinema üzerine.

yapar. Dünya çapında bir şarkıcı olma iradesi tamamen yenidir.

Blas Matamoro, o dönemde Gardel'in sesinin gençliğindeki renkliliği ve tizliği yitirerek opaklaştığını, ama yoğunluk kazandığını saptar. Şarkıcının olgunluğunun ve ustalığının ifadesidir bu. O dönemde sesi pestir ve Alberto Castellanos ile Terig Tucci'nin düzenlemelerinden yararlanır.

Horacio Salas ise şunu belirtir: "Bir sesten daha fazlası, bir yüzden daha fazlası ve doğal olarak sessiz sinemanın ilk yıllarının vasat bir aktöründen çok daha fazlası olan Carlos Gardel, küçük burjuvadan göçmen oğluna ve torununa dek her ortalama Arjantinli'nin özdeşleşebileceği mittir. Karanlık kökenine rağmen başarıya ulaşmış biridir o. Efsanevi kahramanlar gibi kendi kökenini bilmeyen, doğumu esrar perdesini koruyan biridir."[14]

14) H. Salas, *age.*, s. 151 (Fransızca tercüme s. 168). Ayrıca bkz. J. A. Bossio ve Rodolfo Braceli, La verdad total y definitiva sobre la muerte de Gardel, *Gente*, Buneos Aires, 13 Aralık 1973; Hipólito J. Paz, 31 años después: el mito de Gardel, *Confirmado*, Buenos Airs, 30 Haziran 1966. Carlos Gardel üzerine en iyi toparlama için bkz. Simon Collier, *The Life, Music and Times of Carlos Gardel*, University of Pittsburg Press, 1986, İspanyolca tercüme Şili, Ed. Sudamericana, 2. Baskı, 1992.

VI. Bölüm

# ZENGİNLEŞMEYE MÜSAİT, GELİŞEN BİR MÜZİK

Carlos Gardel'in ölümü ve dönemin Arjantin'inin çetin siyasal koşulları tango müzisyenlerini beklentiye boğdu. Gardel'in ardından tangonun bir geleceği hâlâ kalmış mıydı? Bugüne kadar gerçekleştirilmiş olan her şeyin aşılması hayal edilebilir miydi? Bu sorunun ardında, vals müziğinin tarihinde 1840-1855 yıllarında Strauss ailesinde yaşanmış bir sorun gizlidir. Müzik, bir dans müziği olarak kalmak zorunda mıdır, yoksa dansçıları unutarak özerkleşmeye hakkı var mıdır?

Kimileri köklere dönüşü tercih ettiler;[1] yani söze çok yer vermeyen, ama dansı kolaylaştıracak belirgin ritmi olan

1) Blas Matamoro, Juan D'Arienzo'nun çalışmasını ve Fresedo'yu yeniden itibarlı kılan Carlos Di Sarli'nin çalışmasını nitelerken tangonun "dirilişi"nden söz eder. Bkz. Blas Matamoro, *La ciudad del tango, tango histórico y sociedad*, Ed. Galerna, 1969, s. 172-176.

bir tangoyu tercih ettiler. Örneğin viyolonist Juan D'Arienzo bu tercihi yapanlardandır. Piyanist Rodolfo Biagi'yle birlikte bir orkestra kurdu. Rodolfo, (Eski Muhafız modellerine bağlı kalan) Magio'yla birlikte çalmıştı. Gayet iyi dans edilebilen 2/4'lük tangoya geri döndüler. Neşeli tangoyla bağ kurdular.

Buna karşılık, 1940'lı yılların müzisyenlerinin çoğu başka tercihlerde bulundular. Kimileri dansı dert etmekle birlikte, müziklerini geliştirdiler. Bazıları dans tangosunun temposunu tamamen terk ederek yeni bir ritim oluşturdular, konservatuvar çıkışlı virtüözleri de aralarına alarak yorum hızı üzerinde etkide bulundular, her bir enstrümanın değerini vererek karmaşık aranjmanlar yarattılar.

## Anibal Troilo: aracı

Anibal Troilo'nun (1914-1975) eseri tangoda önemli bir geçişi belirtir, çünkü bu bandoneoncu, orkestra şefi ve besteci, müziği geliştirmekle fazlasıyla meşgul olsa da, dans edebilecek bir müzik yaratmaya dikkat etmektedir. O, Juan D'Arienzo'nun yaptığı gibi ezgiyi reddetmez. Etrafına en iyi müzisyenleri ve şarkıcıları toplamayı bilmiştir. İstisnai bir repertuvar oluşturmuştur. Böylelikle yaklaşık kırk yıl boyunca tangonun temsilcisi olmuş, bir tür mit yaratmıştır.[2]

2) Anibal Troilo, *Historia del tango*, Buenos Aires, Corregidor, c. 16 (metinler: E. E. Eichelbaum, H. Lopez, C. Castillo, J. Castro Volpe, J. Centeya, R. Yrurtia, J. Melazza Mutoni, H. de Dios, H. Negro).

Troilo bandoneona çok erken başladı. İlk kez 11 yaşında, 1925 yılında, sessiz film gösterilerine eşlik eden bir orkestrada boy gösterdi. Müzisyen olarak hızla yükselir. 13 yaşında Alfredo Gobbi'nin orkestrasında çalar, sonra Juan Maglio Pacho ile çalar ve ardından da Vadaro (keman)-Pugliese (piyano) tarihsel altılısına girer. 1932 yılında, Julio De Caro'nun senfoni orkestrasında çalar ve dönemin en büyük müzisyenleriyle çalıştıktan sonra kendi grubunu kurar: Angel D'Agostino, Juan D'Arienzo, Alfredo Attadia, Ciriaco Ortiz (bandoneon), Irusta-Fugazot-Demare üçlüsü ve Juan Carlos Cobian.

Troilo 23 yaşında kendi orkestrasını kurup Marabu dansinginde Ortiz topluluğunun yerini aldı. Bu orkestra üç bandoneon –Juan Toto Rodriguez, Roberto Yanitelli ve kendisi–, üç keman –Reynaldo Nichele, José Stilman ve Pedro Sapochnik–, bir piyano –Orlando Goni–, bir kontrbas –Juan Fasio– ve bir solistten –Francisco Fiorentino– oluşur. Bir yıl sonra topluluk biraz değişir. Eduardo Marino, Yanitelli'nin yerini alır ve yeni bir kemancı gruba katılır (Hugo Baralis). Anibal Troilo ilk plağını bu orkestrayla kaydedecektir (1937). Bu topluluk on sekiz yıl varlığını sürdürecektir.

Bir yıllık bir aradan (1955) sonra Troilo ikinci bir evreye başlar. 1956 yılında Roberto Goyeneche'yi, ardından da Angel Cardenas'ı şarkıcı olarak yanına alır. Kayıtlara ve çalmaya devam edecektir.

Anibal Troilo kendi bestelerinin yanında Mariano Mores'in, Armando Pontier'nin, Anselmo Aieta'nın, Julian Plaza ve Astor Piazzolla'nın bestelerini de kayde-

der.[3] En iyi söz yazarlarını seçer: Homero Manzi, José Maria Contursi, Enrique Cadícamo, Homero Expósito, Francisco García Giménez, Pascal Contursi, Celedonio Flores, Enrique Santos Discépolo... Troilo'nun metinlerin niteliğiyle ilgilenme nedeni şarkıcıya büyük yer vermesindendir. Francisco Fiorentino, Alberto Marino, Floreal Ruiz, Edmundo Rivero, Roberto Goyeneche, Jorge Casal, Angel Cardenas, Aldo Caldéron, Roberto Rufino ve Tito Reyes, tıpkı Elba Berón ve Nelly Vazquez gibi bu orkestrayla birlikte söylediler.

Blas Matamoro'ya göre, Troilo'nun eserinin üç evresi vardır:[4] melodik Troilo, skolastik Troilo ve estetik Troilo. Melodik evrede Troilo, De Caro'nun öğrencisi kalır. Özel ritimli oldukça büyük bir orkestrayı yönetir: düzenlemeler, birinci melodi üzerine çeşitlemelerle birlikte birinci bandoneonun sololarıı için kontrpuanları belirtmektedir. Skolastik evrede daha işlevsel bir varyanta doğru evrilir ve De Caro'dan esinlenmiş stiline geleneksel biçime yabancı bir nüans verir. Ama bu ikinci evrede de dans hâlâ temel önemdedir. Estetik evrede Troilo, De Caro'dan ayrılır. De Caro, melodik ve ritmik rolleri belirli enstrümanlar arasında gayet iyi pay ederken, Troilo parça boyunca farklı enstrümanların işlevlerini değiştirir. De Caro'nun orkestrasının aristokratik hiyerarşisinin yerini

3) S. Nicolas Lefcovich, *Estudio de la discografía de Anibal Troilo*, Buenos Aires, 1982.

4) Blas Matamoro, *La ciudad del tango, tango histórico y sociedad*, Ed. Galerna, 1969, s. 183-185.

farklı enstrümanların statü eşitliği alır; kökleri "dansing" geleneğindedir.

Troilo kendi müzisyenlerini, daha genel olarak meslektaşlarını kendi seçer. Onlara, daha sonra kendi gruplarını kurmalarını sağlayacak bir formasyon verdi. Örneğin Astor Piazzolla, José Basso, Carlos Figari, Osvaldo Manzi, Hugo Baralis... Ama, kendi topluluğunun imkânlarına göre yaratmayı da bildi. Örneğin şarkıcı Fiorentino'nun kişiliğinin etkisiyle Troilo ona tüm parça boyunca şarkı söyletti; daha önce böyle bir şey yapmamıştı. Onların *Pa'que bailen los muchachos*, *El Bulín de la calle Ayacucho*, *No le diga que la quiero*, *Tinta roja*, *A bailar*, *Malena* kayıtları hâlâ dinlenmektedir.

Aynı şekilde, birlikte çalıştığı şarkıcı Alberto Marino'nun yetişmesinde de önemli rol oynadı. Birlikte birçok plak kaydı yaptıktan sonra, Alberto Marino 1946 yılında kendi topluluğunu kurmaya gitti.

Troilo, *Barrio de tango*'nun, *Ché bandonéon*'un, *Discépolín*'in, *Romance de barrio*'nun, *Sur*'un müziğini besteledi... Enstrümantal parçalar besteledi. Troilo'nun kişiliği niçin bir mit halini almıştır? Döneminin çelişkilerini aşabilmek için, müzikal gelenekte derin kökleri olan –ama aynı zamanda da bu geleneği geliştirdiği–, dans edilebilecek parçalardan oluşan eserler üretmeyi başardı. Üstelik, yetiştirebileceği ve etkileyeceği yetenekli genç müzisyenleri etrafına topladı, büyük söz yazarlarına dayandı ve hepsinin üstüne, enstrümanını az rastlanır bir hakimiyetle çaldı. Sonuna dek büyük bir bandoneon virtüözü olarak kaldı.

## Osvaldo Pugliese

Osvaldo Pugliese (1905-1995) tango müziğinin önemli şahsiyetlerindendir.[5] Babası flütçüydü; kendisi de 9 yaşında keman çalmaya başlar. Ama konservatuvarda piyanoya yönelir. İlk çalışmalarına 15 yaşında başlar. 1924'de ilk tangosu işitilir. *Recuerdo*, gerçekten de, bugün bile hâlâ bir klasiktir. Pugliese'nin üslubu daha o zamandan bellidir. Onun tangosunda melodik hat öngörülemeyecek bir şekilde gelişir, modern bir ármonik yapı, ses rengi, ton değişimi, arpejler ve vibrasyon anlayışı görülür.[6] 1924-1939 arasında birçok toplulukla birlikte çalar, kendi orkestrasını kurmaya defalarca teşebbüs eder, ama ancak 1939'da bunu gerçekten başarır.

Bizzat kendisinin Luis Adolfo Sierra'ya açıkladığı gibi,[7] Julio ve Francisco De Caro okulundan, ayrıca da Pedro Maffia (1926-1929 arasında birlikte çalmıştır) ve Pedro Laurenz okulundan gelir. Osvaldo da, onlar gibi, tangoya denk düşen müzikal biçimleri benimser ve bunları müziğine katar. Stili ve estetiği Francisco De Caro'dan etkilenmiştir. Onun yolunda ilerler.

Tangolarının dansa gayet uygun olduğu görülür. Dansa meraklı, popüler bir kitle tarafından desteklenecektir (ken-

5) Osvaldo Pugliese, *Historia del tango*, c. 14, Buenos Aires, Corregidor (metinler: L. A. Sierra, N. Rouchetto, J. Barcia, J. Gobello, A. Yunque, F. Bagala, E. Lagos, L. Barletta), 1979, 164 s., cpa.

6) J. Barcia, Recuerdo, *a.g.e.*, s. 2549.

7) L. A. Sierra, *Historia de la orquesta típica*, Pena Lillo, 1966 ve aynı yazardan, Osvaldo Pugliese, estilo y estética del tango, *Historia del tango*, c. 14, s. 2457-2489.

disi de siyasal olarak Komünist Parti'ye katılmıştır). Ritim, D'Arienzo'daki kadar belirgindir. Eduardo Lagos, onun stilinin özellikle 1946'daki *Yumba* tangosunda görüldüğünü belirtir.[8] Bu şarkıda, ritminin karakteristik özelliği olan "Yum-ba, yum-ba" yansıması gayet iyi işitilmektedir. Hatta Pugliese'nin *La Yumba* olduğunu da söyler. Bu tango, melodik pasajların dahil edilmesiyle incelikli bir biçimde tezat oluşturan iki zamanlı ritmik bir planın değişken ve neredeyse takınaklı biçimde tekrarıyla tasarlanmıştır.[9] Horacio Ferrer'e göre bu tango çok sayıda besteciye perspektif açmıştır: örneğin Astor Piazzolla'nın *Fracanapa*'sında ya da Tarantino'nun *Del bajo fondo*'sunda, hatta Horacio Salgan'ın *A fuego lento*'sunda bu görülür.

Troilo'nun tersine, Pugliese, tangolarının metnine çok önem vermemiştir. Şarkıcılarından tek istediği, orkestrayı güçlendiren ilave bir ifade katmalarıdır. Roberto Chanel, Alberto Moran, Jorge Vidal, Juan Carlos Cobos, Carlos Olmedo, Jorge Maciel, Miguel Montero, Carlos Guido, Alfredo Belusi, Abel Cordoba ve Ricardo Medina onun orkestrasında çalmışlardı.[10]

Pugliese öncelikle tangoya yeni ifade olasılıkları katmak için elinden geleni yapmış bir müzisyendi. Onun eseri, türün estetik sürekliliğini inkâr etmeyen tedrici bir evrim ihtiyacına cevap verir. Gelenek içerisinde kalarak yenilik

8) Eduardo Lagos, La Yumba, *a.g.e.*, s. 2571-2574.

9) H. Ferrer, *El libro del tango: arte popular de Buenos Aires*, Buenos Aires, Ed. Antonio Tersol, 1980.

10) Roberto Cassinelli, Los cantores de Pugliese, *a.g.e.*, s. 2579-2620.

yapmak ister. Ardından gelen birçok müzisyen de bu çetin yola girecektir. En belirgin besteleri arasında şunlar sayılabilir: *La Beca* (1934), *Adios Bardi* (1941), *Negracha*, *Maladraca*, *Corazoneando*, *Don Atilio*.

## Horacio Salgan

Salgan, Elvino Vardano ile başladı, ardından Roberto Firpo ile devam etti. 1944 yılında ilk orkestrasını kurdu. Bestelerinin özelliği devrimci düzenlemeleridir. Caz geleneğinin damgasını taşır. H. Ferrer ile Blas Matamoro'nun gösterdiği gibi, piyano çalışı bu etkiye çok şey borçludur. Orkestrasına elektro gitar katarak, caz orkestrasına iyice yakınlaşır. 1960 yılında, tarihsel plaklar kaydedecek olan Quinteto Real'ı kurdu. Besteleri arasında: *A fuego lento* (1953), *Grillito*, *Don Augustín Bardi*, *Tango del eco* sayılabilir.

## Edmundo Rivero

Gitarist, şarkıcı Edmundo Rivero konservatuvarda sıkı bir eğitim gördü. Buenos Aires *lunfardo*'suna hakimiyeti kusursuzdu, *payador* geleneğine mensuptur. Buenos Aires'teki *lunfardo* Akademisi üyesiydi. 1937'de Julio De Caro'nun orkestrasında, ardından da Troilo'nun orkestrasında çaldı. Şarkıcı olarak, örneğin bir Gardel'in sesinin tamamen zıddı boğuk ve bas bir sesi vardı. Salgan'la çalıştı ve birlikte kült plak kayıtları yaptılar. Klasiklere yeni bo-

yutlar vererek yeniden kaydetti. H. Salas, onun, Gardel'in tangolarını tekrarlarken bile tamamen kendine özgü bir stil bulduğunu açıklar: "Rivero Gardel'i taklit etme ve nüanslarını kopya etme ihtiyacı duymadan, sanki tango onunla birlikte doğmuş gibi, sanki her yorum gecenin ortasında, dumanlar içinde, onu dinlerkenki mistik sessizlik içinde yaratılıyormuş gibi şarkı söyler."[11]

## Julio Sosa

Julio Sosa (1926-1964), 1955'ten sonra, yasaklanmış Peronculuğun bayraktarı olmuş bir şarkıcıydı. Onun ideolojisi, jestlerle, göz kırpmalarla, sessiz suç ortaklıklarıyla ifade buluyordu. Popüler bir tangonun simgesi oldu. Hayatın damgaladığı kişilerin anlatıldığı sözlerin okuyucusudur.

## Roberto Goyeneche

1926'da doğan Roberto Goyeneche, Salgan için, Troilo için şarkılar söylemiş, ardından 1964'den itibaren tek başına sahneye çıkmış, kendi kendini yetiştirmiş bir şarkıcıdır. 1968'de ünlenir. Çok sayıda kayıt yapar. 1965 yılında Piazzolla onu "biricik ve yeri doldurulmaz" bir şarkıcı olarak görüyordu. Her sözcüğünde tangoyu yeniden yarattığı izlenimi veren bir şarkı söyleme tarzıyla, kişisel bir stil yaratmıştır.

11) H. Salas, *Le tango*, s. 326.

## Çağdaş tango ve "büyük" müziğin şaşkınlığı: Piazzolla devrimi

Piazzolla'nın (1921-1994) tango müziğinde yaptığı devrim uzun süredir hazırlanıyordu. Danstan kasıtlı olarak ayırdığı müziği diğer müzisyenlerden daha fazla özerkleştirir. Viyana balo salonlarını bir yana bırakıp valsçilere artık bağımlı olmayan bir vals müziği besteleyen Johann Strauss II gibi Piazzolla da tangonun dansa bağımlı olmasını reddeder. Dansçıları sevmediğini söyleyecektir. Aslında tek ayağı sakat olduğundan dans edememektedir. Yalnızca müzisyenler için çalışır.[12] Tangoyu "büyük müzik" düzeyine çıkarır.

Piazzolla devrimcidir, çünkü Buenos Aires müzik geleneğini değiştirmek gibi açıkça ifade edilmiş bir projesi vardır. 1960'lı yıllarda tangonun kurulu düzenini sarsar. Gelenekçiler onun yeniliklerine katlanamazlar. Çok fazla beste yapar, daima yeniyi arar.

Arjantin'de doğan Piazzolla 4 yaşında babasıyla birlikte New York'a gider. 9 yaşında bandoneon öğrenir, ancak özellikle caza ilgi duymaktadır. 13 yaşında bandoneona hakimdir. Solfej öğrenir. Arjantin'e geri dönüşünde, birçok

12) Jorge Madrazo, Que hay de nuevo, Astor Piazzolla?, *Siete Días*, Buenos Aires, 27 Mart 1972; Astor Piazzolla, Para divertirme otra vez, *Confirmado*, Buenos Aires, 12 Ekim 1971; Blas Matamoro, Tango: Piazzolla, la vanguardia y después, *Crisis*, Buenos Aires, Ekim 1973, s. 21-23; Oscar del Priore, El tango de Villoldo a Piazzolla, *Crisis*, Buenos Aires, Galerna, 1969 (ustayla yapılmış söyleşilerden oluşan bir kitaptır), ayrıca Diana Piazzolla, *Astor*, Buenos Aires, Emecé, 1987.

orkestrada çalar. Çaldığı Anibal Troilo orkestrası için düzenlemeler yazar. Farklı şefler için orkestrasyonlar yapar. *Buenos Aires Senfonisi* yazar ve Devlet Radyosu'nda Fabian Sevitzsky'nin yarışmasına katılır. Bu parçayla birlikte bandoneon klasik bir orkestraya katılır. Yarışmayı kazanır. Bu dönemde iki tango besteler: *Triunfal* (1953), ardından *Lo que vendra* (1954).

1954 yılında Paris'e gelir ve orada Ravel'in öğrencisi Nadia Boulanger ile beste çalışması yapar. Nadia onu tango bestelemeye teşvik eder. Paris'te kayıtlar yapar: *Prepárense, Picasso, Imperial, Márron y azul, Sens unique*.

Buenos Aires'e döndüğünde Buenos Aires Sekizlisi'ni kurar ve elektro gitar ile basa (yeni alet) yer verir. Piazzolla bu orkestrada yetenekli müzisyenleri toplar, ritmin ve kontrpuan stilinin başkalaştığı besteler sayesinde tekniği öne çıkartır. 1960 yılında Amerika Birleşik Devletleri'ne giderek orada caz-tango yapar. 1960'lı yıllarda, *Tangueando* dergisinin kurucusu, müzik âlimi, tango üzerine önemli eserlerin (daha önce belirttik) yazarı Horacio Ferrer'le birlikte çalışır. 1961 yılında H. Ferrer Piazzolla'nın bir müziği üzerine *El tango del alba*'yı besteledi. 1968 yılında ikisi birlikte küçük bir opera (iki perdelik kantat) yazdılar: *María de Buenos Aires.*

1969 yılında, Piazzolla, yine Horacio Ferrer'in sözleriyle *Balada para un loco*'yu besteler. Bu "bir deliye balad" büyük başarı kazanır. Aynı yıl yine birlikte eserler verirler: *Balada para mi muerte*, *Balada para El*, *Chiquilín de Bachín.* 1971 yılında Piazzolla Paris'te çalar, sonra eski sekizlisini yeniden kurar. O dönemde uzun parçalar besteleyerek

tangodan uzaklaşır. 1974 yılında saksafoncu Gery Mulligan'la verdiği konser, tarihsel bir doğaçlamanın vesilesi olur. 1987 yılında vibrafoncu Gary Burton'la bir konser verir. Şanson yıldızlarıyla (örneğin 1977 yılında Olympia'da Georges Moustaki'yle) birlikte çalışır. Film müzikleri besteler.

Diktatörlüğün otuz yılı boyunca siyasal olarak taraf tutmaz. Bu durum bazı Arjantinli göçmenlerin onu işbirlikçi olarak görmelerine yol açar. Bir tronboz geçirdiği 1990'a kadar, Piazzolla, Río de La Plata müziğini klasik geleneğe ve caza dahil edebilmek için tangodan ayrılan bir eser yaratacaktır. Bununla birlikte, müzikle dansı birbirinden ayırmaya katkıda bulunsa da, eseri, büyük ölçüde, tangoya aittir. Piazzolla'nın rolü önemlidir, çünkü tür olarak tangoya önemini yeniden kazandıracaktır ve paradoksal bir şekilde, danslı tangonun 1980'li yıllardaki büyük canlanması, uluslararası sahnelerde onun hiç eksilmeyen katkılarına çok şey borçludur.[13]

Piazzolla bir okul oldu. Onun izinden giden çok sayıda besteci arasında Eduardo Rovira özgün bir eser yarattı. Esasen bir oda müziği bestecisi olmasına rağmen, 150 tango besteledi. 1980'de öldü. Rodolfo Mederos ise, Piazzolla'nın bestelerinden olduğu kadar rock ve cazdan da esinlenir.

13) Piazzolla üzerine iki önemli eser çıktı: Natalio Gorin, *Astor Piazzolla*, Roma, Di Giacomo, 2. Baskı 1995; bir de İngilizce kitap (1999): Simon Collier ile Maria Susana Azzi'nin kitabı. Bu sonuncu kitap, bestecinin 200 yakını arasında yapılan derinlemesine bir soruşturmanın ürünüdür. Taslaklarıma son halini verirken, bu eseri henüz görmemiştim.

Tango, 1955 yılında Peron'un düşüşünden sonra otuz yıl boyunca birbirini izleyen askeri cuntalardan zarar görmüştür. Hatta askeri yöneticiler bazı klasik tangoların yayınlanmasını bile yasaklayacaklardı. Cuarteto Cedron'un kayıtlarını elinde bulundurmak yasaktı. 1955 yılında 600 orkestra vardı. 1976 yılında orkestra sayısı 10'u aşmıyordu. Müzisyenler sürgüne mahkûm edilmişti. Böylece mülteciler tangonun ilk haliyle göç tangosunu birbirine bağlarlar. Tango ikinci kayıp vatana bağlılık biçimi olur yeniden. Arjantin'de genel olarak yasaklanan tango, sürgünde yeniden kaynaklardan beslenir.

1960'lı yıllarda konser tangosu ortaya çıkar. Piazzolla'nın icat ettiği *nuevo tango* akımının sonucudur bu. Son döneme damgasını vuran gruplar arasında, Paris bölgesine yerleşmiş olan *Cuarteto Cedrón*'u, 1968'de kurulmuş olan ve Pugliese geleneğine dahil olan *Sexteto Tango*'yu, parlak besteler yapmış olan *Sexteto Mayor*'u ve piyanist Atilio Stampone'yi sayabiliriz.

## Mosalini

Fransa'da, özellikle Gennevilliers Konservatuarı'nda, Juan José Mosalini son derece kaliteli bir bandoneon eğitimi vermektedir. Doğaçlamaya çok duyarlı bir besteci olan Juan José Mosalini çok fazla kayıt yapmıştır. 1983 yılında iki caz müzisyeniyle, Gustavo Beytelmann ve Patrice Cara-

tini ile birlikte çalıştı (üçü birlikte 1970'li yıllarda Piazzolla'yla çalıştılar). Üçlünün birçok albümü vardır: *La Bordonna*, *Imagenes* ve *Violento*. Daha sonra, Mosalini bir tango orkestrası kurdu. Orkestra tüm Avrupa'da konserler verdi, hatta gösteriler düzenledi. Örneğin, Şubat 1995'te, Gennevilliers'deki tango konseri büyük başarı kazandı. 30 müzisyenden oluşan orkestrası, bu vesileyle, Astor Piazzolla'nın bir eserini yorumladı. Konser tango gösterileriyle süslenmişti ve ardından binden fazla kişinin katıldığı bir balo düzenlendi. Gato Barbieri'nin, Joachim Kühn'ün yanında, J. J. Mosalini'nin eseri de, bir bölümüyle, 1981'den bu yana tüm bir Amerikan müzikal akımına denk düşen tango-caza dahildir (Carla Bley).[14]

14) Pierre Monette bu akımı tanıtır, *a.g.e.*, s. 222 ve devamı.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

# TANGO KÜLTÜRÜ

Tango bir dans, bir müziktir. Aynı zamanda dilin tamamen özel bir yer işgal ettiği bir iklim, bir ortamdır. Tango duyguların ifade tarzıdır. Bir şiir, bir edebiyattır.* Tango metni yazarları, bu metinleri yorumlayanlar da (edebiyat ya da beşeri bilim teorisyenleri), dansçılar ve müzisyenler gibi, tangonun gelişimine katılırlar. Tüm bu failler arasında etkileşim vardır. Tango tiyatroda, sinemada, hatta çağdaş dansta bir yer buldu. XX. yüzyıl kültürünün bir momentidir. Şimdi tangonun bu kültürel yanını ele alacağız.

* Tangonun bu edebi boyutu hakkında bkz. Nardo Zalko, *Un siècle de tango, Paris-Buenos Aires*, Paris, Ed. du Félin, 1998.

## VII. Bölüm

# TANGO DİLİ, EDEBİYATI VE ŞİİRİ

Tango kültürünün bir bileşeni dile, edebiyata ve şiire bağlıdır. Tango üzerine –metin, analiz, yorum, tematik ya da yazarlara göre sentez biçimindeki– edebi araştırmalar çok sayıdadır. Bu bölümde bizim projemiz, tango stilinin edebi ve şiirsel biçimde inşasının güçlü dönemlerini gözden geçirmektir.

Tangonun ortaya çıkışında Arjantin pampasının *payador*-masalcı, şarkıcı, müzisyenlerinin etkisi.

Birinci etki, *payador*'ların etkisidir. Villoldo'nun müziğinden, bu *payador*'lar geleneğine dahil olmasından söz ederken, gündelik bir şiiri dizeler halinde yaratabilen bu doğaçlamacılardan bahsetmiştik. Bu Arjantin kültür geleneği, popüler ifade tarzı olarak tangonun kökenlerinden biridir.[1]

1) Amalia Sanchez Sivori, *Diccionario de payadores*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1979.

## Erotik bir şiir, daha doğrusu bir genelev edebiyatı

Bizim bildiğimiz ve XIX. yüzyılın son yıllarına tarihlenen milonga ya da tangonun ilk sözleri genellikle söylendikleri mekânların izini taşır: randevu evleri. Cinsel organlar, belirli bir genelevdeki fahişelerin fiziği ve cinsel ilişki, nükteli ya da pornografik terimlerle açık açık anılır. Çok sayıda tango, tangonun ortaya çıktığı koşulları hatırlatmaktadır: *La clavada (sevişme)*, *La Franela (flört)*, *Sacame el molde (kalıbımı çıkar)*, *Con que trompieza que no dentra (Girmedi gitti)*, *Cachucha palata (Tüyü dökülmüş dişi kedi)*, *Concha sucia (Pis dişi kedi)* ve özellikle *Bartolo tenía una flauta (Bartolo'nun bir flütü vardı)*. Bu sonuncusu, kuplenin mastürbasyonu ima eden niteliğini fark etmiş ebeveynleri şaşkınlığa boğacak şekilde çocuklar arasında nakarat halini alır...[2]

1900'den sonra, bestelenen müzikler üzerine söz yazılır. Örneğin Pascual Contursi, Montevideo'da bunu yapar. Ama gözde şarkıcılara (Luis Roldan, Antonio Martinez Viergol) metin yazanlar da vardır. Luis Soler Canas'ın araştırmaları ilk tango sözleri üzerinde odaklanmıştır.[3]

2) H. Salas, *a.g.e.*, s. 56. Bu kitabın tercümesi, hem orijinal metinleri hem de Fransızca bir versiyonunu veren bir tango antolojisi oluşturmak açısından önemlidir.

3) Luis Soler Canas, *Cuentos y dialogos lunfardos 1885-1964*, Buenos Aires, Theoria, 1965; *Origenes de la literatura lunfarda*, Siglo XX, Buenos Aires, 1965; *Antología del lunfardo*, Buenos Aires, Crisis, 1976.

## "Lunfardo": Buenos Aires argosu

Tango tarihi, *Lunfardo* tarihine sıkıca bağlıdır. 1860'dan beri polisler tarafından anlaşılmadan kendi aralarında iletişimde bulunmayı arzulayan hırsızların kullandığı bir dildir bu. 1880'e doğru gazeteciler, özellikle Benigno B. Lugones, lunfardo konuşmaya başladılar. Luis Soler'e göre lunfardo, haytaların konuştuğu yerli İtalyanca diyalektlerin bir karışımıdır; gösterişli ifadelerle de süslemişlerdir. Lunfardo, halk semtlerinde yaşayanların diline de karışmıştır. Erkek dili olarak, adım adım Arjantinlilerin tanınma işareti halini aldı. Göçmenlerin varlığı bu yerli dilin gelişimini kolaylaştırdı.

Kamu görevlilerinin bu dilin yayılmasını engellemek için müdahalesi bir işe yaramadı. Lunfardo, sahnede, Arjantinlilerin çok sevdiği kısa ve komik skeçlerde ifade buldu. Doğal olarak tangoda da görüldü. Şair Felipe Fernandez, 1915 yılında "serseri şiirleri"ni yayımlayarak *lunfardo*'nun kullanımının yaygınlaşmasına katkıda bulundu.[4] Carlos de La Pua'nın önemli eseri *La Crencha engrasada*[5] ile birlikte iyice kabul gördü.

Ama *lunfardo* daha yüzyılın başında tangoda kullanılıyordu. Örneğin Villoldo tarafından. Tango kabarelere gir-

4) Felipe Fernandez, *Versos rantifusos*, yeni baskı, Buenos Aires, Freeland, 1964.

5) Carlos de La Pua, *La Crencha engrasada*, yeni baskı, Buenos Aires, Ed. Portena, 1954.

dikten sonra daha klasik yazarlar da tangolarına *lunfardo* sözcükler katma alışkanlığını bugüne dek korumuşlardır. Örneğin Pascal Contursi, Celedonio Flores, Enrique Cadímo, Enrique Santos Discépolo, Cátulo Castillho, Eladia Blazquez ve Horacio Ferrer... Bu dil üzerine çalışmalar özel bir literatürün parçasıdır.

## Pascual Contursi'nin duygusalcılığı

1917 yılında, Empire'in sahnesinde Carlos Gardel, Pascual Contursi'nin (1888-1932) *Mi noche triste*'sini yorumlar. O gün, tango edebiyatının tarihinde bir kopuşa işaret eder. O zamana kadar kenar mahalle şiiri baskındı. Contursi'yle birlikte, tangonun sözleri bir fikrin etrafında birleşir. Önceki şiirin ifade etmediği, terk edilme, tek yanlı aşk, şehir yaşamının, "Buenos Aires yaşamının insanlık komedyası" (Borges) gündelik kayıtlar halinde bu şiirde yerini bulur.

P. Contursi, *Mi noche triste*'den önce birçok tangonun sözlerini yazmıştı (*El Flete, La biblioteca, Don Esteban, Vea... vea, Champagne tango*). Ama 1917'de bu tango kayıtlara geçti, birkaç ay içinde 400 kez oynanan bir tiyatro oyununa (*Los Dientes del perro*) dahil edildi. Oyun tangoyu ünlendirmiş ve özellikle tangonun stilini değiştirmişti. Bu dönemden itibaren tango artık duygusal bir hikâye anlatır. Metin müzik kadar önemli olur. Contursi de başarısını aynı yapıda, aynı stilde başka metinlerle sürdür-

dü.[6] *Mi noche triste*'de olduğu gibi, her zaman bir terk etme hikâyesi söz konusudur. Erkek, terk edilmiş olmaktan şikayet eder. Acısını ifade eder. *De vuelta al bulín*'de Contursi, sevilen kadının aniden gidişinin ve terk ettiğini belirttiği mektubunu okuyuşunun yol açtığı şoku anlatır... *Yvette*'de ya da *Le he visto con otro*'da (*Onu bir başkasıyla gördüm*), *Pobre corazón mío*'da (*Zavallı Kalbim*) da durum aynıdır. Alt başlığı *Si supieras (Bir Bilsen)* olan *La Cumparsita*'nın sözleri de aynıdır. Contursi'nin bir dizi tangosu da terk edilmiş kadının durumunu anlatır (*Ventanita de arrabal, El Motivo, Caferata*).

*Mi noche triste*'yle birlikte yeni bir tango stili ortaya çıkar: *tango-şanson*. Contursi o zamana dek esasen bir dans olan tangoyu edebi bir yaratının desteğine dönüştürmüştü.[7] Büyük başarı kazanan, bir servet getiren ve Paris'te yaşamasını sağlayan on beş kadar tiyatro oyununun yazarı olan Contursi Paris'te *Bandoneón arrabalero*'yu besteledi. Contursi şehir yaşamının günlüğünü yaratan biridir: onun tango sözleri kendini ifade edemeyenlerin sesi olur. Üzüntüler, ketlenmeler, kaygılar bu tangolarda ifade bulmaktadır. Böylelikle, tango duygusal bir edebiyatın alanı olur. Neşeli yanını kesin olarak yitirerek, heyecanları, duyguları, halkın duygusallığını anlatmaya başlar.[8] Enrique Discépolo bu dra-

6) Pascual ve José María Contursi, *Cancionero*, Buenos Aires, Ed. Torres Agüero, 1977.

7) José Gobello, *Discurso por Contursi*, Buenos Aires, Academia Porteña del Lunfardo, 1989.

8) G. J. Astarita, *Pascual Contursi, su vida y obra*, Buenos Aires, La Campana, 1981, 196 s.

matik yanı daha fazla vurgulayacaktır. "Tango; dans eden hüzünlü bir düşüncedir" ifadesi onundur.

## Le Pera'nın katkısı

São Paulo'da doğan Alfredo Le Pera tıp öğrencisidir; sonra da *Último hora* ve *El Mundo*'da gazetecilik yapar. Skeçler yazar ve Paramount için filmlere altyazı yazdığı Paris'e bir yolculuğu sırasında Carlos Gardel'le tanışır. Paramount ondan şarkıcının müziğine uyan tango metinleri yazmasını ister. Alfredo talebe cevap verecek ve her türlü yerel ifadeden arınmış bir İspanyolca'da metinler kaleme alacaktır. Yalnızca mahalli anekdotları değil, insanın ezeli sorunlarını da kapsayan tangolar yazacaktır. La Pera'nın üstünlüğü –diyecektir daha sonra Anibal Troilo– Arjantin kimliğini tanımayanlara tanıtmasıdır. Ona göre, La Pera, Discepolín'den ve Manzi'den uzak değildir. Ülkeye dönüş temasının ele alındığı *Volver*'in sözlerini yazan La Pera'dır: "Hayatımla boy ölçüşmek üzere geri gelen geçmişimle karşılaşmaktan korkuyorum." Le Pera, içine kapalı dramatik hikâyeler anlatır. Köksüzlük, köklere kavuşma iradesi gibi sorunları ele alır; kısacası, gelinen yer, eve dönme arzusu, anavatan özlemi, yolculuk arzusu ve ardından ülkeye geri dönme arzusu (*Volvio una noche, Anclao en Paris, Golondrinas*).[9]

9) Alfredo Le Pera, *Cancionero*, Buenos Aires, Torres Agüero Ed., 1980.

## Celedonio Flores

1896'da doğdu, "hissettiklerini daha iyi ifade etmek için"[10] *lunfardo* dilinde yazmayı seçti. Metinleri yüksek burjuvazinin yaşamı ile mütevazı insanların ahlağı arasındaki karşıtlığı dile getirir. Felipe Fernandez'den etkilenerek yazdığı tangolar belli bir başarı kazanır. Gardel'in *Por la pinta*'yla ilgilenmesi sonucu 1920 yılında *Última hora* gazetesinin ödülünü kazandı. José Ricardo bunu müziklendirdi ve Gardel tarafından kaydı yapıldı. Keza, kökenini unutturmak için adını Fransız ismine çeviren bir kızın hikâyesi olan *Margot*'yu da kaydetti. Bu bir başarıdır. Kariyerine *Mano a mano*, *Audacia* ile devam etti. Temalarını zenginleştirdi. Kişi tasvirlerinde, âdetlerin resmedilmesinde ustalaştı. Ölçü hakimiyeti gayet iyidir. Zengin sözdağarcığı, *lunfardo*'nun yerinde kullanımıyla zenginleşmiştir. Başarının geçiciliği temasını müziğe sokmuştur. Üslubu kimi zaman ahlakçıdır. Örneğin tango gibi yaşamın basitliklerine duyarsız bir muhallebi çocuğunu azarlar. Kenar mahalle insanlarının savunucusudur (*Sentencia, Pan*). 1931 yılında yazdığı *Corrientes y Esmeralda*, Francisco Pracanico tarafından müziklendirilir. Eserinin tango literatüründeki rolü göz ardı edilecek boyutta değildir.

10) Celedonio Flores, *Chapaleando barro*, Buenos Aires, Ed. El Maguntino, 1951; *Cuando pasa el organito*, Buenos Aires, Freeland, 1965; C. Flores, *Cancionero*, Buenos Aires, Torres Agüero Ed., 1977.

## Discépolo ve hayatta ıstırap duygusu

Enrique Santos Discépolo (1901-1951) tangoya umutsuzluk boyutu katmıştır. Kuşkucu olan Discépolo tangoyu bir hüzün literatürü haline getirir. Tarif ettiği dünya ahlaksızdır. Burada nasıl yaşanır, acısına nasıl katlanılır? Discépolo acılı ruhun şairidir.[11] Tangolarındaki kişi, esin kaynağı olan şehirdir. Babası, beş yaşındayken ölmüş başarısız bir İtalyan müzisyeni olan, annesi de dört yıl sonra ölen Discépolo, o dönemde, utangaç olmaktan ziyade ödlek, üzüntülü olmaktan ziyade şanssız olduğunu itiraf eder. *Conventillo* yaşamını gözlemler, ilkokul öğretmeni olmak ister ama sanatçı yaşamını seçer. Komik skeçler yazar, Rus yazarlarını okur. 1918-1928 arasında çalışır ancak başarılı olamaz.

Ama 1929 krizi uzakta değildir ve özellikle Arjantin'in Utanç Verici On Yıl'ı (1930-1943) yakındadır.[12] Böylece Discépolo'nun temaları tarihle buluşur. Zaten şair terimi peygamberin eşanlamlısı değil midir? 1928 yılında, *Esta noche*

11) Enrique Santos Discépolo, *Cancionero*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1977, 128 s., ilüstrasyon. Ayrıca bkz. Noberto Galasso, *Discépolo y su época*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1967; aynı yazardan, *Escritos ineditos de E. Santos Discépolo*, Buenos Aires, Ed. del Pensamiento National, 1981. Ayrıca bkz. H. Salas'ın ona ayırdığı bölüm, *a.g.e.*, Fransızca tercüme, s. 223-240. Ve José Barcia, *Discépolin*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971, ayrıca Horacio Ferrer ve Luis Adolfo Sierra, *Discépolin*, Buenos Aires, Ed. del Tiempo, 1965.

12) Arjantin'deki tüm toplumsal, siyasal, kültürel hareketlere karşı mücadele edilecek diktatörlükler dönemi. H. Salas, halka karşı yapılan bu askeri darbelerin İngiltere'den destek gördüğünü belirtir (Fransızca tercüme s. 229-233). Bu koşullarda tango felce uğrar.

*me emborracho* başarı kazanır. 1925'te yazılmış olan *Qué vachaché!* Artık kayıt edilebilmektedir (1929). Bu metinde, kendi dünya görüşünün özünü ifade eder. Hiç umut kalmamışsa eğer, hain ya da namuslu olmak, cahil ya da bilge olmak, cömert ya da hırsız olmak aynı şeydir. Discépolo üzerine çok şey yazmış ve metinlerini analiz etmiş olan Noberto Galasso açıklar: "O, yaşamı başka bir tarzda görüyordu. İnsanlığın korkunç manzarasına başka pencerelerden bakıyordu."

*Yira... Yira*'da aşkın olmadığını söyler. "Olması hayal edilen şeyin sahtesi bu," diye yazar. *Desencanto*'da hayatın düşler mezarlığından başka bir şey olmadığını açıklar. *Infamia*'da, "insanlar kaba; düş görenlerden daima nefret ediyorlar... Ama insanlara karşı mücadele etmek cehennemdir."[13] *Tormenta*'da, umutsuzluğuna metafizik bir boyut katar: "Tanrı! Senin adını arıyorum... Kötüler benden daha iyi yaşıyor... Namuslu insan gözyaşları içinde yaşıyorsa iyilik nerede?" Ona göre dünya "bir pislik"tir ve öyle kalacaktır. Discépolo'nun umuda pek yer bırakmadığı görülür.[14] Ama içinde yaşadığı dönem, herhangi bir şey ummaya pek müsait değildir.

Aşk bile umulmamalıdır. İnsan her zaman yalnızdır, "ölenler, acı çekenler, sevenler gibi" (*Condena*) korkunç biçimde yalnız. Aşk yalnızca yenilgiye ve hayalkırıklığına yol açar. Eğer bir aşk bulursanız, bu aşk size ihanet eder (*Desencanto*). Karşınızdakine uzun süre inanabilirsiniz ama

13) Sartre, *Gizli Oturum*'da "cehennem başkalarıdır!" diyecektir.

14) Jorge B. Rivera, Tango, los perfiles de Discépolo en 4 por 4, *Crisis*, Buenos Aires, Kasım 1973, s. 10-13.

günün birinde onun kalbini yitirdiğinizi anlarsınız. Eğer günün birinde aşk geçerse, bırakırsın geçer, çünkü çok geç olmuştur (*Canción desesperada*). İntihar fikri bu kişilerde daima mevcuttur. İçlerinden biri kendini öldürecek gücü bile olmadığını itiraf eder, silah elinden düşmüştür (*Secreto*). İntihar *Tres esperanzas*'da, *Infamia*'da mevcuttur...

1945 yılında, desteklediği Peronculuğun zaferiyle birlikte artık esini kurumuş gibidir. Radyodan yayınlar yaparak emekçilerin Peronculuktan önceki ve sonraki durumunu kıyaslar, hayatın iyiye doğru nasıl değiştiğini gösterir. O bir militandır. Ama muhalefet saldırır. "Hakaretler yağdırmak için onun tangolarını uyarlıyorlardı," diyecektir Anita Luciano Davis –yani sahnelerde Tania adıyla tanınan karısı– anılarında.[15] Discépolo'ya 1927'de Buenos Aires'te rastlamış olan Taina şarkıcıydı. Özellikle kocasının tangolarını yorumladı.

## Homero Manzi

Homero Manzi (1905-1951) tangonun ilk büyük şairidir. 1940 yılında modern metinler yaratarak tangoyu yenileyecektir.[16]

15) Tania, *Discepolín y yo*, Buenos Aires, La Bastilla, 1973.

16) H. Manzi, *Canciones*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1977; H. Salas, *Homero Manzi*, *Antología*, Buenos Aires, Brujula, 1968, 146 s., BMT; Anibal Ford, *Homero Manzi*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971; A. Ford, Tango, Manzi en el sotano de Forja, *Crisis*, Buenos Aires, Kasım 1973; H. Salas, Homero Manzi, *Tiempos Modernos*, no 2, Buenos Aires, Nisan 1965; J. C. Martini Real, *Homero Manzi, poeta nacional*.

Taşrada doğan Homero 1911 yılında babasıyla birlikte Buenos Aires'e gelir. Altı yaşındaki çocuk şehri görünce büyülenir. Yıllarca yatılı okuyarak sağlam bir edebiyat ve hukuk eğitimi gördü. Evaristo Carriego'yu okudu ve fazlasıyla etkilendi.[17] *La canción del barrio*'da, Carriego, yüzyıl başındaki kendi evreni olan mahallenin gündelik yaşamını tarif etmişti. Mahalledeki kişilere bakar: ipsiz sapsızlar, fingirdekler, hasta ve âmâ küçük işçi kız... Gencecik Manzi, bu kişileri yok olup giden imgeler olarak algılar, bunlar bir anlamda zaten geçmişe aittir (*Viejo Ciego*, 1926), ama hâlâ mevcutturlar. 1930'da, hukuk öğrencileri delegesi olarak hükümet darbesine karşı elinde silahla harekete geçer. Üniversiteden atılır. Tüm yaşamı boyunca politikayla ilgilenir. Militan, radikal eylemi hiç değişmez. Toplumsal değişime siyasal olarak katılırken aynı zamanda geçmişin bir şairi olması, tavrındaki paradokstur. Şiirin tangoya dahil olması bu çelişkiden doğmuştur.

Manzi, biraz unutulmuş bir ritim olan ve söz uyarladığı milonga'yı yeniden saygın kılar: sade, süssüz ve popüler dil (*hüzünlü Milonga*, *duygusal Milonga*, *900'lerin Milonga'sı*). Zenci kölelerin söz dağarı, stil, ritim ve tınısıyla *Ropa blanca* içinde siyah milonga'yı canlandırır.

Onun şiirinde kenar mahalle insanları vardır. Diğer yazarlarda olduğu gibi, imgeler, klişeler halinde değillerdir. Onları rastladığı gerçek insanlar gibi tasvir eder. Örneğin

17) Evaristo Carriego, *Misas herejes*, Buenos Aires, Tor, 1946; E. Carriego *vd.*, *Evaristo Carriego y otros poetas*, Buenos Aires, Centro Editor de Americana Latina, 1980.

Eugenio Pizzaro, onun gözünde, gelecek perspektifi olmayan toplumun, çevrenin ve sefaletin ürünü, hapis yatmış bir *compadre*'dir. Sanayileşmeyle birlikte ikinci plana geçen bu kişilerin anısını korumak ister (*Ramayon*). Ayrıca, mahallelerin (*Els vals de los recuerdos*, *Barrio del tango*), Buenos Aires manzaralarının, kişilerinin anısını da korumak ister. Akıp giden ve geçmişin imgelerini belli belirsiz yok eden zaman üzerine düşünmektedir.

1947 yılında kanser hastası olduğunu öğrenir.[18] En güzel metinlerini bu dönemde yazacaktır. *Sur*'da (1948) Manzi geçmişin nostaljisinden net bir şekilde söz eder: "Vaktiyle cama yaslanıp seni bekleyen beni bir daha asla görmeyeceksin..." *Che bandonéon*'u, *Discépolín*'i ve başka muhteşem şiirleri yazar. 1951 yılında geride çok sayıda eser bırakarak ölür: 200 şarkının yanı sıra film senaryoları, şiirler, bir tiyatro oyunu ve politik metinler.[19]

## Başka şahsiyetler, başka stiller

Şair, romancı Enrique Cadícamo (1900-1999), öncelikle geleneğe dahil tangolar yazmayı seçer.[20] Buenos Aires yaşamına dair günlüğü klişelerden uzaktır. 1930'lu yıllarda, Gardel, Cadícamo'nun yirmiden fazla tangosunu söyler.

18) Roberto Selles, Sur, *Historia del tango*, c. 19, Corregidor, 1987, s. 3694.

19) Luis Alen Lascano, Homero Manzi: poesía y política, *Todo es Historia*, no 46, Şubat 1971.

20) E. Cadícamo, *Mis Memorias*, Buenos Aires, Corregidor, 1988.

Bunlarda, ayartarak ya da fahişelik yoluyla toplumsal yükselişten söz edilir. Tangoyu şöyle tanımlar: "Sen bir kaldırım çiçeğisin, bütün kalplere kokular saçarsın" (*Apología tanguera*). Ünlü tangoları arasında: *Pompas de jabon*, *Nostalgias*, *Rubis*, *Tres Esquinas* yer alır. Aşkın şarkısını söyler (*Almita herida*, *La luz de un fósforo*).

Dönemin şarkıcıları arasında Alberto Castillo'nun özel bir yeri vardır. 1934 yılında şarkı söylemeye başlayan Castillo, "işçi" tangosunun temsilcisidir. Üniversite eğitimi almış olmasına rağmen, burjuvalarla ve orta sınıf değerleriyle alay ediyordu. Arjantin proletaryasının kendinin bilincine varmasına yardım eder. İronik tangoları milliyetçi değerleri geliştiriyordu. Peronculuğa tamamen katılır. Tangoyu toplumsal bir sınıfın, yoksul mahallelerde yaşayanların ifade tarzı olarak tanımlar. 1950'li yıllardaki gösterilerine Siyahları katar. Başarısı, Peron'a karşı hükümet darbesinin tarihi olan 1955'den sonra hızla düşerken, onunla birlikte, yine onun moda haline getirdiği biraz kaba ayaktakımı tarzı da düşüş gösterir.

Bir anarşistin oğlu olan Catulo Castillo önce müzisyenlik yapar (piyano ve keman öğrenimi gördü, bir orkestra kurdu, beste yaptı), sonra boksör olur (80 kez ringe çıktı), daha sonra da şair olarak ünlenir. Onun edebi eseri, nostaljinin, melankolinin damgasını taşır. *Tinto roja*'da, sonsuza dek yitirdiği çocukluğuna, kenar mahalleye ağlar. Tanıştığı Homero Manzi'ye saygısını hep belirtir. Şimdiki zamanda geçmişi yaşar (*Caserón de tejas*, *Café de los Angelitos*, *Patio de la morocha*, *La Calesita*, *Segundo patio*). Alkol, son sarhoşluk (*La Última curda*), onun değişmez temalarıdır.

## Homero Exposito

Şimdiki zamanın, gerçekliğin şairi olan Homero Expósito, üniversite öğrenimi sayesinde tanıştığı çağdaş şirin edebi kaynaklarına uzanmıştır. Dize yazılışına yeni sesler ve metafor katmıştır. Kafiye, kıta içinde oluşmaktadır.[21] Kenar mahalleyi, Buenos Aires'in merkezini, yeni şehri anlatır. *Bana Aşktan Söz Etmeyin*'de iki âşığın ayrılışı anlatılır. En ünlü tangoları arasında: *Tristezas de la calle Corrientes*, *Sexto Piso*, *Percal*, *Margo*, *Afiches* (1973) sayılır.

## Horacio Ferrer

Horacio Ferrer'in Piazzolla'nın eserine katkısını gördük. *La bicicleta blanca*'nın, *La Última Grela*'nın söz yazarıdır, ama özellikle tangoya tartışmasız bir damga vurmuş bir eserin yazarıdır.[22] Güncel araştırmalarda yeri vardır. Hector Negro gibi o da çağdaş tango yazarıdır.[23]

Bu bölümü bitirirken şunu söyleyelim ki, tango, öznelliğe yer veren bir edebiyattır. Evrenseli savunan bir edebiyat değildir. Evrensele dokunduğunda, tekil bir durumdan,

21) H. Salas, *a.g.e.*, s. 317.

22) H. Ferrer, *El libro del tango, crónica y diccionario, 1850-1977*, Buenos Aires, Ed. Galerna, 1977, 770 s.

23) H. Negro, *La ciudad invadida: cantos, versos y tango-poemas*, Buenos Aires, Gente Unida, 72 s.; H. Negro, *Para cantarle mi gente, canciones y poemas*, Bunos Aires, Ed. 2x4, 1979, 66 s.

tikel bir yaşanmışlıktan yola çıkarak bunu yapan bir edebiyattır. Fransızca'da bunun karşılığı, birinci ya da ikinci tekil şahıs yazma üslubudur. Tangoda maçoluk olabileceği iddiası basmakalıp bir düşünce olmasın? Tangonun yaratıldığı ortamlarda erkeklerin sayıca çokluğundan kaynaklanıyor olamaz mı?

VIII. Bölüm

# TANGODA KÜLTÜRLERARASILIK VE MELEZLEŞME

Dans üzerine bölümümüzde, tangonun ortaya çıkmasındaki katkıların çokluğunu görmüştük. Her katkı, toplumsal, etnik ya da ulusal özel bir gruba dek düşer ve bunların her biri dansa özgül bir yan (ritim, stil, adım vs.) katmıştır. Bu etkiler aynı zamanda tango müziğinin ya da edebiyatının üretiminde de görülür. Tango, farklı Avrupa ülkelerinin katkılarının bir sentezi olan valsten daha çok, üç kıtanın da dahil olduğu bir melezleşmenin ürünüdür: Afrika, Amerika ve Avrupa.[1]

Bu katkılara, toplumsal sınıflar düzeyindeki kültürel bir buluşmayı da eklemek gerekir. Gerçekten de, başından beri, toplumsal entegrasyonu tamamlanmış ailelerden gelen gençler, 1880-1900 yıllarında dansın yenilenme hare-

1) Tabaré De Paula, El tango: una aventura política y social, 1910-1935, *Todo es Histoira*, Buenos Aires, Mart 1968.

ketine katılmıştır. Bunlar, kendi folklorlarını getiren *patotero*'lardır;[2] az sayıdadırlar ve kendi sınıfsal kökenlerinden kopmuşlardır. Avangard olmanın zevkinden mi? Yaşları dikkate alındığında, gerçekten sportif ve tehlikeli olan bu yeni dans etme tarzının sağladığı zevk için olduğu düşünülebilir. O dönemde, Buenos Aires oligarşisinden gelen oğlanlar kötü kişilerle düşüp kalkmayı ve gerektiğinde kavga dövüş etmeyi seviyorlardı. Viejo Tanguero, 1913 yılında, "tangonun yaratılma macerasına katılmış olan, çok bildik ailelerden gelme çok sayıda genç"ten söz eder. Bunlar, daha sonra, iktidarda buluşacaktır.

## Arjantin'in demografik, sosyolojik ve siyasal evrimiyle ilişkisi içinde tango

1870-1910'lu yılların Arjantin toplumu, çelişkilerle dolu bir toplumdur.[3] 1860 yılına doğru Konfederasyon Kurucu Meclisi ülkeyi geliştirmek için göç çağrısında bulundu. 1810'da 0,4'ten 1859'da 1,3 milyona erişmiş olan nüfus, 1870'de 1,7 milyona ulaştı, ardından 1895'te 3,9 milyona ve 1914'te de 7,8 milyona erişti. 1860'da nüfusun % 13'ünü

2) J. Sebastian Tallon, *El tango en sus etapas de musica prohibida*, Buenos Aires, Instituto Amigos del Libro Argentino, 1964, s. 67. Ayrıca *El Pasatiempo*'da dans eden genç aile çocuklarını gözlemleyen bir gazetecinin tanıklığı, 1896'da *La Nación*'da yayımlandı. *Caras y Caretas* (20 Şubat 1904), genç Arjantinlilerin karnaval balolarında kılık değiştirmelerinden söz eder.

3) Gino Germani, *Estructura social de la Argentina*, Buenos Aires, Raigal, 1955.

temsil eden yabancılar 1914'te % 40'a eriştiler. Nüfusun 1872'de 103 bin kişiden (daha o dönemde bu nüfusun % 50'si yabancı kökenliydi, ki beşte ikisi İspanyol, beşte ikisi İtalyan ve beşte biri Fransız'dı) 1884'de 164 bin kişiye eriştiği Montevideo'da da durum aynıdır.[4] Genellikle eğreti koşullarda yaşayan, yanlarında –özellikle siyasal planda– farklı gelenekler getiren bu yeni nüfusun yarattığı gerilimi anlayabiliriz. 1880'den hemen önce ilk sendikaları kuranlar ve ilk grevleri örgütleyenler göçmenlerdir. Oligarşi buna baskıyla cevap verdi. Yabancı ajitatörleri hudut dışı etmeyi düşündü. Ama bu bir yenilgi oldu çünkü göç dalgası polis kontrolünü aşacak şekildeydi. Yeni gelenlere karşı, gelenekselci entelektüeller XIX. yüzyılın ilk yarısındaki Arjantin'in şahsiyetlerini yücelttiler. Örneğin, şehirde kendine yer açmayı güçlükle başaran köylü olan *gaucho*, doğru entegrasyonun örneği olarak gösterildi. Mitik bir kişilik oldu.

Kendi ayrıcalıklarının tehdit altında olduğunu gören yerleşik nüfusun reddettiği göçmenler, tangonun oluşumuna katılarak entegrasyonlarını gösterdiler. Yabancı statüleriyle, politik ya da ekonomik iktidardan men edilmiş erkek ve kadınlara kalan tek alan kültürel yaratıydı (dans, müzik ya da edebiyat).[5] Tango, göçmenlerin bu yatırımından yararlandı; kökensel mirasları ile o dönemde Arjantin'de keşfettikleri şey arasında bir sentez üretmeyi entegre olmanın bir yolu olarak gören yabancıların (önce İspan-

4) F. O. Assunçao, *El tango y sus circunstancias*, s. 87.

5) G. Lapassade, Fransa'da, başka işlerden çok, özellikle özgür radyo kurmakla ilgilenmiş ikinci kuşak gençlerde aynı olguyu göstermiştir, *Pratiques de formation*, no 4, 1982.

yollar, sonra özellikle İtalyanlar, aynı zamanda da Fransızlar) katkı ve yeteneklerinden yararlandı.[6]

*Caras y Caretas*'ta 1900'de yayımlanan birçok makale, İspanyol göçmenlerin, her türden marjinal nüfusa açık olan ve "küstah, şehvetli" bir şekilde, "kalçaları dalgalandırarak (*quebrada*)" milonga dans yapılan kırsal şenlikler örgütlediklerini anlatıyor. Bir makalede *romería* anlatılır; bir tür danslı pikniktir, gitar eşliğinde dans edilir.[7] Belirtilmesi gereken şey, o dönemde, milonga stilinde, ama çayırlarda dans edildiğidir... Bu durum, teknik olarak kendi etrafında dönmeyi imkânsız kılar. Bir başka metinde, bu şenliklerin ne olduğunu, bu şenliklere katılan (oldukça yoksul) halkı bize gösteren bir fotoğraf da bulunmaktadır.[8]

Günümüzde bir tango analizi yapmak, her ülke ya da her toplumsal grubun tangonun yaratılışına özgül olarak kattığı şeyi saptayabilmek için yapısöküme uğratmak çok güçtür. Bununla birlikte, tangonun bazı öğelerinde kimi özel grupların katkısı hâlâ görülür. Örneğin, İtalyan kökenli bir Fransız sosyolog 1993 yılında şunu yazıyordu: "İtalyan erkeklerle dans ederken, tangonun İtalyan bir yanı olduğuna ikna oldum. Dansın İtalyanlaşması değil bu; yani Fransızların dans edişi karşısında getirdikleri varyasyonlar değil söz konusu olan. Ama özellikle evlilikteki dramın, erkek/kadın ilişkileri komedisinin, ayrılığın, ötekinin kaybı olmadan aşkı var kılmanın imkânsızlığının her zaman işin içinde olduğu bu aşk

6) Gladys S. Onega, *La inmigración en la literatura argentina, 1880-1910*, Buenos Aires, Galerna, 1969.

7) *Caras y Caretas*, 13 Ocak 1900.

8) *Caras y Caretas*, no 115, 15 Aralık 1900.

cazibesinin sahneleniişinde var bu İtalyanlık – hem de ne özel!"[9] Río de La Plata'da İtalyan çok sayıdaydı. Dile kattıkları sözcük sayısı çoktur. Daha genelde, diksiyon değişikliğine de yol açtılar. Arjantin aksanı, İtalyan dilindeki müziğin damgasını taşıdı. Keza, müzikal katkıları da çok önemlidir.

Şarkı sözlerinden yola çıkan Alicia Quintas, renkli insanların (melezler, zenciler vs.) tangoya katkısı üzerinde ısrarla durur.[10] Tangonun karakteristiği olan, ona özgünlüğünü veren *canyengue* stilinin, Zencilerin etkisinden, özellikle Afro-Brezilya etkisinden kaynaklandığını belirten yazarları sayar.[11]

Ama genellikle entegrasyon, bağdaştırmacılık yoluyla yapılır. Ve günümüzde, tangoyu yaratmış olan farklı katkı öğelerini ayrıştırmak güçtür.

## Tangodaki kişilikler

İlk başlarda, tango edebiyatı (şarkı sözleri) tangonun doğduğu kenar mahallelerin tipik şahsiyetlerinin damgasını taşır. Bu şahsiyetler tango mitini oluştururlar. Zaman içerisinde tango kendini yüksek sosyetede tanıttıkça şahsiyetler tarz değiştirir. İlk başlarda, topluma entegre olabilmek için yerel gelenekle şarkı söylemek gerektiğini sanan

9) Laurence Gavarini, Un bout d'Italie qui tangue, *Dansons*, no 13.

10) Alicia Quintas, *a.g.e.*, s. 276-284.

11) Şu isimler yer alır: Nestor Ortie Oderigo, *Aspectos de la cultura africana en el Río de La Plata*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1974, s. 174 ve Fernando Ortiz, *La africanía de la música folklórica de Cuba*, Havana, Ed. Cardenas y Cia, 1950, s. XI.

göçmenler, kendi bahtsızlıklarından söz etmeye, ikinci kuşak çocuklar ise babalarının bahtsızlığından söz etmeye cesaret edebildiler. Ama tango öncelikle geçmişte kalmış bir Arjantin'in yansısıdır.

İlk tangolarda hikâyeleri anlatılan aşağı mahallelerin tipik şahısları, tangonun mitini ve kültürel iskeletini oluşturur:

*El Gaucho*, Río de La Plata'nın köylüsüdür.[12] Sürü çobanıdır. Stili kırsaldır. *Zamacueca, cueca, zamba* dansları yapar... Ve şehre geldiğinde de milonga'yı keşfeder. Üzerinde dans ettiği doldurma toprak nedeniyle stili kesik kesiktir.

*El guapo* ya da *compadre*, önceki şahsiyetten farklıdır, bir tür şeftir. Ayaklarını zemine gömerek ağır ağır yürür. Toprağa iyi kök salmıştır. Kendinden emindir. Ayağının kaydırılmasına izin vermeyen, mahallenin toplumsal bir otoritedir. Mahalledeki adaleti temsil eder ve polisin keyfi haksızlıklarını düzeltir. Onuru, sadakati, verilen sözün tutulmasını öne çıkartan bir halk kültürünün temsilcisidir. *El Guapo*, kendi otoritesini bakış açısından ve prestijinden yola çıkarak oluşturur. Pek konuşkan değildir. Bıçağı vardır, bela aramaz, ama gerektiğinde de beladan kaçmaz. Öne çıkardığı imgesinde kıskançlık önemli bir yer tutar. Bir milonga sırasında biri kadınına bakmaya cüret ederse ölümüne kavga edebilir. Çalışmaktan nefret eden bir tür

12) Arturo Lopez Pena, *Teoría del argentino. El gaucho. El Compadrito. El Porteño. El Argentino*, Buenos Aires, Abies, 1958; Richard W. Slatta, *Los Gauchos y el ocaso de la frontera*, Buenos Aires, Sudamericana, 1985; Luis Soler Canas, *Negros, gauchos y compadres en el cancionero de la Federación 1830-1848*, Buenos Aires, Theoria, 1958.

sınıfdışı soyludur. Savaşçılıkla soyluluk statüsü edinilen dönemin nostaljik tiplerindendir. Yiğitliğe tapar. Hiç bağı yoktur (ne karısı ne çocuğu vardır), genellikle mahalle başının hizmetindedir, yan mahalleden bir külhanbeyle çatışmada onun için ölmeye hazırdır.

*El Compadrito* önceki şahsiyetin kötü bir çeşit kopyasıdır.[13] Kavga çıkarmaya hazırdır, sürekli kendi başarılarından söz eder. Kendinden, gücünden, danstaki stilinden gurur duyar... Angel Villoldo'nun Alfredo Gobbi için bestelediği 1903 tarihli bir tangoda neşeli ve sempatik biri olarak görülür; kimsenin ondan iyi dans etmediğini, kimseden korkusu olmadığını söyler... Gerçekten de onu kızdırmamak gerekir, "çünkü bıçağını hiç tereddütsüz çekip adamı keser ve yok eder." Konuşmasında olduğu kadar hali ve tavrında da aşırı bir kişiliktir. Saçlarını biryantinler, aşırı kokular sürer. Yüksek topuklu ayakkabı giyer, geniş şeritli yumuşak bir fötr şapkası, etekleri sivri uzun bir ceketi vardır. Geniş pantalonu ayakkabılarının topuğuna kadar iner. Parmakları yüzük doludur, bıçak taşır, provokatördür, kır meyhanelerine kapağı atar. Bir, kimi zaman da iki kadının kazandığı parayla yaşar.

*El compradrón* külhanbey ya da *compadrito* taklididir. Usta hırsızdır. Korkaktır ama yiğitlik taslar. Batakhane fedaisidir, randevu evi kapıcısı ya da hafiyedir.

13) Jorge Luis Borges ve Sylvina Bullrich-Palenque, *El compadrito. Su destino, sus barrios, su música*, Buenos Aires, EMECE, 1945; 2. Baskı, Fabril, 1968; Andres Carretero, *El compadrito y el tango: el hombre de la Argentina comercial*, Buenos Aires, Ed. Pampa y Cielo, 1964, 134 s.; Fernando Guibert, *El compadrito y su alma*, Buenos Aires, Perrot, 1957.

*El Malevo* hayduttur. Aşağılanan kişidir, kadınları ve zayıfları suiistimal eder. Yalancıdır. İhanet ederek öldürür. Kendisinden çekinilmesinden hoşlanır ama kendinden güçlü olana asla kafa tutmaz.

## Kabare çağı kişilikleri

1917'den itibaren tango yazarları artık kenar mahalle tiplerini ya da genelev müşterilerini övmek için yazmazlar. İyi insanlar için yazarlar. Ayrıca birçok tango "büyük burjuvadan beyler" (Blas Matamoro) için yazılmıştır. Hatta bazıları yazıldıkları kişilerin adını bile taşır: *Don Estaban*, *Pirovano*, *Maderito*, *Urquiza*, *Pueyrredón*, *Wilson*, *Los Guevara*, *Pachequito*... Yüzyıl başının müstehcen üslubunun yerini zararsız bir duygusallık alır. Augustin Bardi o dönemde çoban ve kır partisyonları yazarak, toprak sahiplerinden ve hayvan yetiştiricilerinden oluşan bir kitleyi memnun etmeyi amaçlarlar. José Gonzales Castillo da *El Aguacero*'da (*Sağnak*) aynısını yapar.

## Anne kişiliği

Tangodaki kadın imgesi zıttır.[14] Bir yanda, cinsellikli kadınlar, diğer yanda anne ve kız kardeş vardır. Birinciler

14) Estela Dos Santos, *Las Mujeres del tango*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1972, 110 s.

haz, ama özellikle de ıstırap kaynağıdır. Anneler ise tango erkeğinin tesellisi ve desteği, sığınağıdır. Bu imge baştan beri mevcuttur ve 1920'li yıllarda güçlenir. Buenos Aires'te, 1880-1915 arasında aileler yaşamakta zorlanır; özellikle göçmen nüfus içinde. Erkekler genellikle İtalya, İspanya, Fransa ya da başka yerlerden gelirler. Erkeklerle kadınlar arasındaki demografik ilişki nedeniyle sağlam yapılı evliliklere ender rastlanır. Kenar mahallelerde kadınlar babasının kim olduğunu gerçekten bilmeden çocuk doğururlar. Bunun sonucu ortalık babasız erkeklerle, piçlerle doludur ve karşılarında da her rolü oynayan kadınlar vardır.

Belki haz veren, ama aynı zamanda sıkıntı da getiren cinsellikli kadınların karşıtı olan anne güçlü bir kişiliktir. Bu nedenle tango insanın tek bir annesi olduğunu hatırlatır (*Madre hay una sola*). Anne affetmeyi bilir (*Avergonzado*), oğlu yalnız kaldığında onu kabule daima hazırdır. Annenin yanında erkek kendini bir başka yaşam kurabilecek gibi hisseder (*La Casita de mis viejos*). Ana/oğul çifti, yoksunluk üzerinde temellense de güven duygusu verir. Roberto Puertas Cruse'un *Tangonun Psikopatolojisi*[15] adlı eserinde analiz ettiği bu Oidipus biçimi, Carlos Gardel'de fazlasıyla mevcuttur. O, diğerlerinden daha fazla annesi için şarkı söyler. Bu temaya 1910'dan 1930'lu yılların sonuna dek çok sık rastlanır. Ardından silinir. Toplumsal gerçeklik evrim geçirmektedir. Arjantin sanayileşir. İşçiler iş bulur. Aile kurumlaşabilir.

15) Roberto Puertas Cruse, *Psychopathologie du tango*, Buenos Aires, 1948, 2. Baskı, Saphos, 1959, 150 s.

## Tango şiirinde ve edebiyatında göç konusunun işlenişi

1930'lu yıllarda, göçmen çocukları babalarının dramlarına göndermede bulunan şarkılar bestelerler. "İkinci kuşak", birinci kuşağın şarkılarında yer almayan yaşanmışlığı katar, oluşum halindeki Arjantin'e entegre olduklarından kuşkuludurlar.

## IX. Bölüm

# TANGONUN GELİŞİMİNİN TANIĞI OLARAK TİYATRO, SİNEMA VE BEŞERİ BİLİMLER

Tango, halk tiyatrosunun önemli rol oynadığı kültürel bir ortamda doğar. Tango sahneye yerleşecektir. Sinemayla ilişki de kısa sürede benzer bir hal alır. Tangonun beşeri ve toplumsal bilimler için araştırma konusu olması ya da günümüzdeki evreyi niteleyen çağdaş dansta yaratıcılığı teşvik etmesi için daha uzun süre beklemek gerekecektir.

## Tiyatro

Tiyatronun uzun bir geleneği vardır. Arjantin sirkinden başlayıp her türden gösterinin de yer aldığı (akrobasi, şarkılar, dans) komik skeçler geleneğine dek uzanır. Bu, bir anlamda, İspanyol tiyatrosunun kreol dünyaya uyarlanmasıdır. Çok doğal olarak tango da bu gelenekte yerini bulacaktır. Komik skeçlerde söylenen bu tangolara halk çok

ilgi göstermektedir. Dinleyicinin hoşlanması, tiyatro yapımcılarını tangoları piyeslerinde kullanma yönünde teşvik etmektedir.

XIX. yüzyıl sonunda kreol ve komik bir skeçin başarısı, yazarın moda bir dansı katmasına bağlıdır. Bu kreol koşul, yavaş yavaş ulusal düzeyde bir koşul halini alacaktır. 1910'lu yıllarda komik skeçlere tango katma fikri ortaya çıktı. Oyuncular şarkı söylemeyi öğrenmek zorunda kaldılar. 1915'ten itibaren artık tiyatroda tango vardı. Birkaç örnek sayalım:

Manolita Poli, Pascual Contursi'nin *Mi noche triste*'sini Weisbach ve Gonzales Castillo'nun sahnede gerçek bir kabare yaratan komik skeci *Los Dientes del perro* (*Köpek Dişleri*) icra ederek popülerleştirdi. Gösterinin prömiyeri 1918'de yapıldı. Manolita Poli'nin zaferi, *Mi noche triste*'nin başarısına yardım etti.

Arata-Simari-Franco kumpanyasının sahneye koyduğu (Haziran 1919) Alberto Navion'un *Montmartre Kabaresi* adlı piyeste Maria Luisa Notar, Pascual Contursi'nin *Flor de fango*'sunu (Dere Çiçeği) yorumladı.

Maria Esther Podesta, Milonguita'yı yorumladı. Revü yıldızı Olinda Bozán, Discépolo ve Saldias'ın *Bizcochito*'sunu yorumladı. Iris Marga *Julian*'ı yorumladı...

## Sinema

Günümüzde 300'den fazla filmde tango merkezi bir konumdadır. Sinemada tangonun analizi nasıl yapılır? Sine-

ma, tangonun evriminin analizi için ilginç bir dolayımdır, çünkü bu iki sanat genel olarak eşzamanlı ortaya çıkmıştır.[1]

Arjantin ve Uruguay'da tango, gördüğümüz gibi, bir dans etme ya da müzik yapma tarzından çok daha fazlasıdır. Şarkılı tango insanların tasarım dünyasını zenginleştirir; kolektif bilinci, kolektif kimliğin kendini ifadesini sağlayan metaforlarla doldurur. Tango, varoluşun güçlüklerini tarif etmeyi, onları esere dönüştürmeyi, şiirsel düzleme taşımayı sağlayan bir alet olmuştur. Kısacası, tango güvenlik ve kimlik sağlayan psikolojik bir kaynaktır.

Tangonun bu çalışması kuşaklar boyunca sürmüştür. Tangonun fikirler, çağrışımlar, metaforlar dünyası dışarıdan birine tuhaf, hatta yabancı gelebilir. Orada doğmamış birinin bu dünyaya girmesi zordur. Bununla birlikte, farklı evreleri boyunca gelişimini ve evrimini inceleyerek anlamaya çalışmak mümkündür. Arjantin film tarihini incelemek, bu tango dünyasına yaklaşmanın iyi bir yöntemidir.

Film, tango karşısındaki toplumsal tavırların gelişimini ve derinleştirilmesini iyi yansıtır. Sinema doğduğunda dans büyülemektedir. 1900 yılında, *Tango argentino* filmi çekilir. Bu film meçhul bir ortama dalıştır; yerleşik toplumda hakkında pek az şey bilinen, suça eğilimli insanların dünyasına girer. Bu ilk filmi Eugenio Py çeker. Dansçı bir siyahtı, *zenciydi*, adını biliyoruz: Agapito. Bu kısa metrajlı film çok fazla dolaşmıştı. Avrupa saraylarına kadar gitti. XIII. Alphonse ve II. Vittorio Emmanuele bu filmi seyretti.

1) Di Nubila, Domingo, *Historia del Cine argentino*, Buenos Aires, Ed. de Cruz de Malta-Schapie, 1959.

Filme etnografik bir ilginçlik olarak bakmış olmaları muhtemeldir; tıpkı etnologların yolculuklarından getirdikleri Eskimolara ya da Bantu zencilerine ilişkin filmler gibi.

1907-1911 arasında, Oscar Messter'in geliştirdiği ve özellikle Almanya'da pazara sürdüğü tekniği kullanan, seslendirilmiş (!) kısa metrajlar vardır. Önce ses kaydediliyordu. Messter gramofonları kullandı, ama Arjantin'de henüz yerel sanayi ve kalıcı stüdyo yoktu. Kayıtlar muhtemelen fonografik silindirler üzerine yapılmıştı. Filmin çekimi Buenos Aires'te bugün artık bulunmayan San Martín Tiyatrosu'nda yapıldı.

Adı bilinen yirmi kadar film vardır, ama hiçbiri bugüne ulaşmamıştır. Filme çekildiği bilinen ilk sanatçı Angel Villoldo oldu. Aşağı yukarı 80 metrelik (çevrim süresi: 3 saat 45 dakika) bir film yapıldı: *Deja e jugar, ché, ché*. Muhtemelen çevrim süreleri iki saat elli dakika olan 60 metrelik filmler yapılmıştır: *Los carreros* ve *El cochero de tranvía*.

O dönemde tango kabareye girdiğinden, kabare ortamında filmler çevrilir. Hareketsiz bir kameranın önünde dans edip şarkı söyleniyordu. Çok daha sonraları, Birinci Dünya Savaşı sırasında, kamerayla birlikte hikâye anlatmak öğrenildi. Tango etrafında geçen hikâyeler uydurmaya başlandı. Eduardo Arolas'ın başarılı tangosu *Una noche* 1915 yılında José Agustin Ferreyra tarafından filme çekildi. Ferreyra, tangoyla en uzun süre ve en sistematik biçimde uğraşan yönetmen olacaktır.

Sessiz çekilmiş olsalar da, tango şarkıcıları özellikle çağrılıyor ve aktör olarak sahneye çıkmaları isteniyordu. Carlos Gardel 1916 yılında *Flor de durazno*'da filme çıkar. Ra-

kibi Ignacio Corsini de ertesi yıl Atilio Pablo Podesta'nın bir filmi olan *Federación o muerte*'yle sinemaya geçer.

Sinema Arjantin'de –dünyanın geri kalanında olduğu gibi– varlıklı sınıflar tarafından kabul görürken, dolayısıyla daha fazla imkândan yararlanırken, gösteri salonları da seslendiren sanatçıları (önce piyanistler ya da şarkıcılar) sahneye çıkarma imkânı buldular. Böylelikle sinema bir konser boyutu ediniyordu.

Roberto Firpo 1922 yılında, hem aktör hem müzisyen rolüyle, sinemanın gelişimine katıldı. Ferreyras'ın çektiği *La muchacha del arrabal*'da oynadı. İki yıl sonra, bir sinema sahibi tüm bir orkestrayı kullanma cesaretini gösterdi. Bu, Minotto Di Ciccos'un tipik orkestrasıydı. Bu yeni medya sayesinde müzisyenlerin işverenleri çeşitleniyordu. Orkestra, Constitución mahallesindeki *Select Buen Orden*'de çalıyordu. Bilinen tüm büyük orkestralar Buenos Aires sinemalarında çaldılar. Julio De Caro'nun altılısı *Select Lavalle*'da ve *Real Cine*'de çalıyordu. Francisco Lomutos'un orkestrası *Select Suipacha*'da çalıyordu. Bir üçlü (Anselmo Aieta bandoneon; Juan D'arienzo keman ve Angel D'agostino piyano) *Electric* ve *Hindu*'da çalıyordu. *Métropole*'deki altılıda Elvino Vardano (keman), Osvaldo Pugliese (piyano) ve genç bandoneoncu Anibal Troilo çalıyordu... Tango müzisyenlerinin altın dönemiydi bu.

Sessiz sinema yok olduğunda, bir dalgalanma, küçük bir kriz yaşandı. Ama, o dönemde de radyolara orkestralar çıkmaya başladı. Birkaç müzisyen meslek değiştirdi. Film müziği yazdılar. Örneğin Enrique Delfino, 1930-1945 arasında, Hollywood'un talep ettiği üsluba uyum sağladı. O

dönemde saf tango yanlıları bile bununla meşgul oluyordu.

Tangoya ayrılmış ilk seslendirilmiş filmler 1930-1931 tarihlidir. Sessiz sinemanın ilk denemelerini hatırlatırlar. Genel olarak, film yapımı kaba ve ilkeldi. Bir şarkı söyleniyordu. Bu filmin ana ekseni oluyordu ve şarkıdan önce ve sonra da hikâye etmeye dayalı bir metin biçiminde giriş ve sonuç oluyordu. Örneğin *Yira... Yira*'da (1931) Carlos Gardel, tango metninin içeriğini filmin yaratıcısı ve besteci Discépolo ile tartışır:

Gardel: Söyle bakalım, Enrique, *Yira... Yira* tangosuyla gerçekte ne anlatmak istiyorsun?
Discépolo: *Yira... Yira*'yla mı?
Gardel: Evet.
Discépolo: Bir yalnızlık ve umutsuzluk şarkısı.
Gardel: Evet, böyle! Ben de tam böyle anladım.
Discépolo: Bu yüzden bu kadar nefis söylüyorsun!
Gardel: Ama ana şahsiyet iyi bir insan, değil mi?
Discépolo: Evet, kırk yıl boyunca iyi niyet ve kardeşlik duyguları içinde yaşamış biri, sonra bir gün, aniden, bu kırk yıldan sonra, insanların hayvan olduğunu fark eder!
Gardel: Ama bu kendini ifade etmenin acı bir biçimi.
Discépolo: İyi de 40 yıldan sonra bilinçlenen bir adamın şakayla kendini ifade edebileceğini sanıyor olamazsın...

Bu diyalog tarzı, Arjantin'de eğitimli çevrelerdeki söyleşilerin tipik biçimidir. Pohpohlamaya varan bir teveccüh gözlemlenir: soyutlamalar, hiçbir yere varmayan cümleler. Bir

şişe şarap etrafında olduğu gibi, bir tango etrafında da insan kendini dostlar arasında hisseder. Özel bir samimiyet oluşur. Bu tango kültürünün ortak bir parçası olmaktan haz alınır. Kamusal bir gruba bu aidiyet duygusunu yansıtan tangodan daha iyi bir araç yoktur. Bu nedenle 1940-1950'li yılların Arjantin filmleri uzun uzun tango sahneleri göstermekte hiç tereddüt etmezler. Bu dönemin filmlerine damgasını vurmuş şarkıcılar arasında, Charlo, Luis César Amadori'nin yönettiği *Puertonuevo*'da (1936) ve Manuel Romero'nun yönettiği *Carnaval de antano*'da (1940) şarkı söylemiştir.

Liman mahallelerinin, gece insanlarının anlatıldığı da olur. Buna karşılık, Hollywood tarzı komedilerde tangolara ender rastlanır. Müzik de farklılaşır. Bunlarda çok fazla Amerikan *swing*'i görülür. Bu filmler, İspanyolca konuşan tüm nüfusu hedeflemişti. Bu da büyük bir pazar oluşturuyordu. Bu filmlerin çoğunluğu Mexico'da Libertad Lamarque, Azucena Maizani ve Mercedes Simone tarafından çevrildi. Ama bazıları, İspanyolca filmlerin de üretildiği Kuzey Amerika'da çevrildi. Bu filmlerde tango uluslararası bir bulamaç içinde cılız bir yer işgal ediyordu. Bu tür filmlerin bir örneği, Carlos Gardel'in 1935 ilkbaharında çektiği son filmi olan *Tango bar*'dır (Amerika Birleşik Devletleri, Paramount).

Dansların ve şarkıların yalancı parıltısıyla süslü bu filmler, savaş dolayısıyla tecrit olmuş Güney Amerika'da yayılmaya devam etti. Ama tecrit ve dışarının siyasal baskısı, ulusal kimlikte daha sağlam bağları olan başka sembollere duyulan daha güçlü bir ihtiyacı ortaya çıkardı. Film tasarımcıları tangonun bir tarihi olduğunu keşfettiler. Bu, Carlos Gardel'in cenaze töreninin filme çekilmesiyle başladı. José

Augustín Ferreyra, Liberdad Lamarque ile birlikte bir üçleme yaptı: *Ayudame a vivir* (1936), *Besos brujos* (1937) ve *La ley que olvidaron* (1938).

Yüzyıl başındaki Buenos Aires, *Los muchachos de antes no usaban gomina*'da (1937, yönetmen Manuel Romero) sahnelendi. Şarkıcı rolünde oynayan Hugo Del Carril, 1938-1939'de beş filmde oynayacaktır. Bunlardan biri olan *Carlos Gardel'in Yaşamı* 1939 yılında çekilecektir. Ardından daha ziyade romanesk nitelikte birçok film yapılır. Peronculuk sinema sanatını hem ekonomik alanda hem de içerik düzeyinde tehdit ediyordu. İzin verilen tek istisna tangoyla ilgili filmlerdi; çünkü bu tema ulusal ruhu desteklemeye katkıda bulunuyordu. Gardel aksanlı şarkıcı-oyuncu Hugo Del Carril yönetmen olarak ortaya çıktı. *Historia del 1900*'ü (*1900'ün Tarihi*) 1949'da, *Río oscuro*'yu ve *Las aguas bajan turbias*'ı 1952'de çevirdi. Tangoyu unutarak sinemacı olarak yaşamını sürdürdü.

1950 yılında Simón Feldman tango üzerine ilk belgeseli çekti ve Eugenio Py'nin öncü adını kullandı: *Tango Argentino.* 1951 yılında Arolas'ın yaşamı romantik *Derecho viejo*'da anlatılır. Lucas Demare, şair Pascual Contursi'nin portresini *Mi noche triste*'de (1952) çizdi. *Adios Muchachos* (1955) besteci Julio César Sanders üzerine, filmleri dolayısıyla maçoluk kavramını geliştirmiş bir yazar olan Armando Bo'nun çevirdiği bir filmdi.

1960'lı yıllarda şenlik geride kalmıştı. Edmundo Valladares ve Mauricio Beru yaşlı tango ustalarını filme çekerlerken, Astor Piazzolla ve Atilio Stampone gibi gençler film müzikleri bestelemek için başkalarıyla birlikte çalışıyordu.

Örneğin Piazzolla, *Toute unité sera châtié* (1973, Arnoldo Jabor'un filmi), *Il pleut sur Santiago* (1975, Helvio Soto'nun filmi), *Lumière* (1975, Jeanne Moreau'nun filmi), *Quand la ville s'éveille* (1975, Pierre Grasset'nin filmi), *Viage de Bodas* (1975, Nadine Trintignant'ın filmi), *Armaguedon* (1977, Alain Jessua'nın filmi) gibi Fransız filmlerine müzikler besteledi. Amerika Birleşik Devletleri'nde cazda gelişen sürecin aynısı tangoda da gözlemlenir.

Son derece başarılı olan Julian Plazas'ın müziği dolayısıyla fark edilen *La tregua*'dan (1974) sonra, Arjantin sinemasının bir tür düşüşe geçtiği söylenebilir. Tango üzerine yapılmış filmlerin etkileyici bir listesini veren Carl-Gunnar Ahlen'in mükemmel eseri *Det mesta om tango*'dan anlaşılan budur.[2]

Yine de, tango sinemacılara esin vermeye devam etmektedir. Bernardo Bertolucci'nin *Paris'te Son Tango*'su (1972) akıllardadır. Bu filmde, Arjantin kökenli saksafoncu Gato Barbieri unutulmaz tangolar çalar. Veya, Fernando Ezequiel Solanas'ın *Tango, l'exil de Gardel*'inde (1985), Piazzolla'nın müziği bu müzisyenlerin eski besteleriyle bağ kurmaktadır... Çok sayıda festivalde defalarca ödül almış bu film, Arjantin diktatörlüğünün yol açtığı sürgünün siyasal gerçekliğinin tangonun tarihiyle iç içe girdiği bir tarihi yeniden anlatmaktadır. Fernando Solanas *Sur*'u da çeker (1988). Burada da müziği Piazzolla yapmıştır.

2) Carl-Gunnar Ahlen, *Det mesta om tango*, Göteborg Üniversitesi'nde savunulan doktora tezi, Svenska Dagbladet tarafından yayımlandı, 1984.

*Indochine*'de (1992) Catherine Deneuve, Linh Dan Pham'la tango yapmaktadır. *Çingeneler Zamanı* ise (1994) tangodaki Çingene etkisini göstermektedir ve o zamandan beri bir Fransız radyosunda Christian Lemonnier'in *Turbulences* adlı yayınında jenerik olarak kullanılan olağanüstü bir tangonun ortaya çıkmasına vesile oldu.[3]

1997 yılında Sally Potter'ın *Tango Lesson*'u (*Tango Dersi*, 1998) gösterilir. Bu film tango çevrelerinde, Sally Potter'ın karşısındaki baş oyuncu Pablo Veron'un dansının teknik kalitesi nedeniyle büyük başarı kazanır. Bu film, tango yazımı sorunu ve bu dansın kültürlerarası boyutu üzerine ortaya attığı düşüncelerle de önemlidir.[4]

1998 yılında Carlos Saura'nın Miguel Angel Sola, Cecilia Narova, Mia Maestro, Juan Carlos Copes, Carlos Rivarola, Sandra Ballesteros ile birlikte çektiği Arjantin filmi olan *Tango* gösterime girer. Senaryosu olmayan bu film tangoyu, yalnızca tangoyu gösterir... Güzeldir!

## Beşeri bilimler ve tango

Arjantin'de, küçük çaplı birkaç çalışma bir yana bırakılırsa,[5] 1936'da tango tarihi üzerine ilk kitabı Hector ve José Luis Bates'in yayımladığı söylenebilir. Carlos Gardel

3) Radio-Pluriel.

4) Bu film üzerine düşüncelerimi açıkladığım eser: *Les tangomaniaques* (1998).

5) Luis Teisseire, *El tango, un poco de histoira, en música y arte*, Buenos Aires, Aralık 1933.

yeni ölmüştü. O dönem, toplumda gelecek perspektifinin olmadığı siyasal bir ortamda yaşanmaktadır (Utanç Verici On Yıl). Tango yaşamamaktadır. Dans edilmemektedir, çünkü dans etme arzusu yoktur. Bu durumda tango, Blas Matamoro'nun dediği gibi, "arkeoloji" konusu gibi gelmektedir. Tangonun şimdiki zamanı yoksa, ona bir geçmiş zaman inşa edilir. Tarihin görevi budur. Tango tarihi üzerine yayımlanmış eser sayısı çoktur. Bu ortamda, tango dönemlere ayrılır: "Eski Muhafız" ve "Yeni Muhafız" dönemlendirmeleri o sırada ortaya çıkmıştır. Bu literatürün içeriği analiz edilirse bu eserlerin danstan ziyade tango metinleri ve müziklerine yönelik olduğu saptanabilir. Dansın tarihi vardır, ama başka bir hareketten kaynaklanır; tango dansçıları dünyasının, kimi zaman küçümseyici biçimde (ve bir Fransız akademisyeninin bakış açısından bu küçümsemeyi anlamak güçtür), en soylu temsilcisi Carlos Vega olan "folklorik" ve müzikolojik gelenek olarak adlandırdığı hareketten kaynaklanır.

Tarihe yakın bir başka disiplin de 1935-1940 yıllarından itibaren güçlü biçimde araştırılmıştır: Tangonun gelişimiyle ilişkili olarak Buenos Aires'in toplumsal coğrafyası ya da coğrafi sosyolojisidir bu.[6] Uruguay'da da benzer bir literatür bulunmaktadır. Arjantin'den çok daha küçük bir ülke olan Uruguay'ın, haksız olarak tangoya atfedilen "Ar-

6) Fernando Assunçao, *El tango y sus circunstancias (1880-1920)*, Buenos Aires, Ed. El Ateneo, 1984, 308 s.; Manuel Galvez, *Historia de arrabal*, Buenos Aires, Hachette, 1956; F. García Giménez, *Memorias y fantasmas de Buenos Aires*, Buenos Aires, Corregidor, 1976.

jantin" adlı Río de La Plata tangosunun yayılmasından rahatsız olduğunu söylemek gerekir. Uruguay da dahil olmak üzere, tango mahallelerinin toplumsal tarihi yapılmıştır. Çok sayıda eser, tango dünyasının tarihsel coğrafyasından yola çıkar.

Tarihin ve jeopolitiğin dışında,[7] tango toplum bilimleri uzmanlarının çeşitli araştırmalarının da konusu oldu.[8] Arjantinli bazı entelektüeller tangoyu küçümsemiş olsalar da, psikanalistler, sosyologlar, antropologlar tango fenomenini kendi disiplinlerinin aletleriyle eşelemenin önemini gördüler. 1948'de, Roberto Puertas Cruse, örneğin, Arjantin maçoluğunu tangodaki ifadesinden anlamaya çalışıyordu. Erkek/kadın ilişkisini Arjantin'e özgü yanlarıyla araştırır. *Tangonun Psikopatolojisi* kitabı Fransızca'ya yakın dönemde çevrildi.[9] Bu araştırmanın ardından başka eserler gelmiştir.[10] Yakın dönemde, psikanalist Mario Frieiro

7) Alfredo Mascia, *Politica y tango*, Buenos Aires, Paidos, 1970, 316 s., BMT.

8) María Susana Azzi, *Antropología del tango. Los protagonistas*, Buenos Aires, Ed. de Olavarria, 1991, 362 s.; Tullio Carella, *Tango, mito y esencia*, Buenos Aires, Doble P, 1956; 2. Baskı Centro Editor de América Latina, 1966, 132 s.; Carlos Ferro, *El tangoy los intelectuales argentinos*, Honduras, Tegucigalpa, Conférence Alianza francesa, 1972; Harry Milkewitz, *Psicología del tango*, Montevideo, Alfa, 1964; Roberto Puertas Cruse, *Psicopatología del tango*, Buenos Aires, 1948; 2. Baskı, Saphos, 1959, 150 s.; Daniel Vidart, *El tango y su mundo*, Montevideo, Tauro, 1967.

9) Teksir edilmiş belge, 1995, *Dansons*, 6, impasse Marestan, 31000 Toulouse.

10) Örneğin, Antonio J. Pérez Amuchastegui, *Mentalidades argentinas*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1963.

Pompo, *Tangonun Analitik Hazzı* adlı eserinde, tangonun Arjantin'de görülen ekonomik, politik, kültürel çelişkilerin yaşantısını maskeleyici işlevini araştırır. Bu kitap, Buenos Aires'te Lacancılığın güçlü varlığını göstermektedir. Psikanaliz, burada, günümüzde, kurumsal analiz gibidir; tango kadar canlıdır.[11]

Sosyoloji alanında Julio Francisco Mafud'un kitabı ilginçtir. Sebreli'nin, Marksist etki taşıyan ve 1968'den hemen önce büyük ilgi gören eseriyle birlikte okunarak tamamlanabilir.[12] J. Gobello'nun bir eseri beşeri bilimlerde yerini almıştır. Tangoda gerçekleşen entegrasyon süreciyle, kendine katma süreciyle ilgilenmektedir.[13]

Etnoloji önce metinlerle ilgilenmiştir.[14] Ama yakın tarihli bir eser, günümüz Arjantin antropolojisinin etnososyolojik yönelimini göstermektedir. María Susana Azzi, kocaman bir ciltte, tangonun faillerine söz vermektedir. Tümü de çağdaş olan ve en önemlileri arasından seçilmiş, 10 dansçı, 11 bandoneoncu, 9 tango yazarı, 10 müzisyen, 21 analist ya da yazarla yaptığı, yönlendirici olmayan söyleşileri ortaya koymaktadır. Çalışması istisnai bir zenginlik-

11) Mario Frieiro Pompo, *Goce analítico del tango* (*Tangonun Analitik Hazzı*), Buenos Aires, Grupo Ed. Latinoamericano, colección "Escritura de Hoy", 1991, 138 s.

12) Julio Francisco Mafud, *Sociología del tango*, Buenos Aires, Ed. Americales, 1966, 126 s.; Juan Sebreli, *Buenos Aires, vida cotidiana y alienacion*, Buenos Aires, Siglo XX, 1965; 12. Baskı, 1969.

13) José Gobello, *El tango como sistema de incorporación*, Buenos Aires, Academia Porteña del Lunfardo, 1987.

14 Mercedes Pilar Torres, *El canto de los argentinos, elementos para una etnología argentina*, Buenos Aires, Ed. del Valle, 1985.

tedir. Söyleşi yapılan kişilerin çoğu daha sonra öldüğünden, soruşturması çok değerlidir. Bu eser, toplumsal dans antropolojisinin sahip olabileceği misyonu göstermektedir: genellikle hiç iz bırakmadan yok olup giden dansçı ve müzisyenlerin yaşadıklarını ortaya sermek. Bu eserle kıyaslanabilecek bir diğeri, Gabriela Hanna'nın *Así bailaban el tango* adlı eseridir.[15] Bu eserin adı, müziği Elias Randal'ın ve sözleri Marvil'in bir milonga tangosu olan *Así se baila el tango*'ya (1942) gönderme yapmaktadır. Almanya'daki 14 Arjantinli dansçının hikâyesidir bu. Bu kitap İspanyolca'dan çevrilmiştir (ama, bildiğim kadarıyla, İspanyolca'da yoktur) ve önsözünü Fredi Gutzler yazmıştır. Carmen Calderón, Jorge Marquez, Carlos Alberto Estevez, Juan Carlos Copes, María Nieves, Pedro Gaudelli, Pepito Avellaneda ve Suzuki, Alfonso Ciodo, Eduardo Arquimbau, Mingo Pugliese, Antonio Todaro, Miguel Angel Zotto ve Milena Plebs üzerine farklı bölümlerden oluşmuştur. Fotoğraflar nefistir. Şarkı sözlerinin ya da müziğin edebi analizini öne çıkartan tango üzerine birçok kitabın tersine, bu eser, esasen dans ve dansçılarla ilgilidir.

Çok sayıda diğer Avrupa ülkesinden sonra, bugün artık Fransa'da da tango üzerine master tezleri, derinleştirilmiş incelemeler ve doktoralar giderek artmaktadır. Kimi araştırmalar tango edebiyatıyla, kimileri ise müziği ve hatta dansıyla ilgilenmiştir. Bu araştırmalar ya İspanya incelemeleri bölümünde ya da antropoloji, dans, hatta müzik bölüm-

15) Gabriela Hanna, *Así bailaban el tango*, Berlin, Metro Verlag, 1933, 160 s.

lerinde yürütülmüştür. Bu araştırmaların koordinasyonu henüz yapılmamıştır.[16]

Ben, Anthropos Yayınları'nda "Dansın Antropolojisi" dizisini oluşturarak bu yönde çaba gösteriyorum. Christian Dubar'ın *L'invitation à la danse* ve Alain Montandon'un *Sociopoétique de la danse*'ının yanı sıra, tango üzerine üç eser daha çıkmıştır (bkz. kaynakça) ve Arjantin'de yayımlanmış eserlerin tercümesi de hazırlanmaktadır.

16) Örneğin I. Ghorbanian Aube, *La violence dans le tango*, master tezi, Paris III, Claude Fell'in yönetiminde, 1985; Nilda Diaz, *Le tango*, Université de la Sorbonne nouvelle, Paris III, 1985-1986. Ya da Pierre Fraixanet, *Les caricatures de Caras et Caretas (Vie poltique et sociale 1898-1900)*, doktora tezi, Université de Toulouse-Le Mirail, Institut pluridisciplinaire pour les Études sur l'Amérique latine, 1990. Ayrıca, Alicia Quintas, *Tango, Milonga, Vals, danse urbaine dans le Río de la Plata (1870-1924)*, Université de Paris VIII, doktora Fransızca, ama tüm alıntılar orijinal dilde, 1995. Alexandra Weiland, *Le tango à Paris*, master tezi, Paris VIII, Anthropologie, 1995 (Paris'te Loris Talmart bastı, 1996). Bu eserde, yazar, tangonun çağdaş dansın oluşumundaki etkisini gösterir. Ayrıca, bkz. Virginie Buronfosse, *Improviser, la traversée du tango argentin*, DESS, Paris VIII, 1997, yöneten R. Hess. Tangonun Paris'e varış koşullarıyla ilgili bkz. Anne Décoret, *Les danses exotiques en France, 1900-1940*, tez, 1700 s., Paris VIII, 1998, yöneten R. Hess.

# SONUÇ

Vals ve 'rock'la birlikte, çift dansında "moment"leri oluşturmuş üç danstan biridir tango. Tangonun artık bir yüzyıllık tarihi vardır. Tango paradigması (*corte* ve *quebrada*, bükülme, ilk figürler) 1896 ya da 1897'de kesin olarak belirlenmişti. Bu tarih çok sayıda cümleyle nitelenir. Tango, Río de La Plata ile dünyanın geri kalanı arasındaki kalıcı bir etkileşimin ürünüdür. Günümüzde Arjantin'de –tıpkı Fransa'da ve Avrupa'da olduğu gibi– danslı tangonun canlanmasına tanık oluyoruz. Buenos Aires'te 14-18 yaş arasındaki gençler her hafta *Almagro*'ya ya da dans edilen onlarca yere üşüşmektedir. Stilde, dans stillerinde yenilenme görülmektedir. Geniş kitleye yönelik aylık bir dergi 1995'te kuruldu. Avrupa'da 100 şehirde tango yapılan yerler vardır. Tango dersleri, uygulamaları, balolar, konserler çoğalmıştır.

Antropologlar bu canlanmanın anlamı üzerine düşünmek zorundadır. Otuz yıldır gençlik geleneksel değerlerin sultasını sarsmaktadır. Müzet balosu ve çift dansları, Mayıs 1968 hareketinden zarar gördü. Gençler, teknolojik kişisizleşmeye doğru evrilen iki zamanlı müziklerle tek başlarına

dans ettiler. Dünya çapında yeni toplumsal hareketler ortaya çıktı (öğrenci hareketi, eşcinsel savlar, feminizm, vs.). Ama bugün, "üniseks" bir genç modelinin oluşma eğilimi taşıdığı kritik bir dönemin ardından, feminizmin taleplerinin yanı sıra, erkek/kadın rolleri de değişti. Çift, başka türde bir taşkınlık döneminden geçiyor. Cinsel roller oyununun geri dönüşüne tanık olmuyor muyuz? Bu belirsizlik koşularında tango bir laboratuvar gibi, erkeğin ve kadının rollerinin analiz edildiği, yapısöküme uğradığı, çözüldüğü ve yeniden birbirine bağlandığı bir araştırma yeri olarak belirir. Bu denli çiftanlamlı bir ifadeye imkân tanıyan başka hiçbir çift dansı yoktur. Bu eserde söylediğimiz şeyi başka bir şekilde ifade etmek için, Rus kökenli Parisli bir bayan dansçının sözünü aktaralım: "Dansçıların bedeni sanki iki ayrı parçadan yapılmış gibidir. Üst kısmı düz ve partnerin bedenine çok yakın durur, soğuk bir ağırbaşlılık ifade ediyor gibi gözükür. Yalnızlık, hatta ıstırap ama ender olarak da sevinç yüzlere çizilmiştir. Bedenin alt kısmı, serbest bırakılmış erotizmin yayıldığı yerdir: bacaklar üst üste biner ve ötekinin alanına tecavüz eder. Ama tango cüretkâr ve anlamı belirsiz oyununda daha öteye gider. Üst kısmın ağırbaşlılığı yalnızca dışardan algılanan şeydir. Partnerler açısından, bedenin üst bölümü tensel temas alanıdır, alt kısımdan daha az erotik değildir, öteki için içselleşmiş ve görünmezdir. Burada, ellerin, kolların ve sırtın hafifçe dokunmalarından ateşli bir suç ortaklığı doğar ve bu durum kimi zaman partnerler arasında uyuma varır."[1] Tangonun özellikleri

1) Elena Oulissova, Le tango, mon plaisir amer, *Pour*, no 145, 1995.

olan bekleme ve dinleme, zengin ve karmaşık bir müziğin ve sürekli yenilenen bir şiirin desteği sayesinde dünyanın ve çelişkilerinin kırılıp yansıdığı melezleşmiş bir uzamda erkek ile kadının yeni bir buluşmasına imkân tanır; tango, baloya tüm ruhunu yeniden vermeyi de sağlar.[2]

2) Nathalie Clouet, Tango argentin, reflets d'une danse de bal, *Histoires de bal*, Cité de la musique, Paris, 1998.

# KAYNAKÇA

Arjantin ya da Uruguay'da bulunan kaynaklar (dipnotlarda belirttik). Bizim için önem taşıyanları belirtelim:

Dinzel, *El Tango, una danza, esa ansiosa busqueda de la libertad*, Corregidor, 1994. Sahne tangosu uzmanı olan yazar, dansı içeriden incelemeye çalışan ilk kişilerdendir.

*Historia del tango*, Buenos Aires, Corregidor, 1977'den itibaren (ilk 19 ciltte 3760 sayfa yayımlanmıştır).

Tulio Carella, *Tango, mito y esencia*, 1966. Dans için önemli bir eser.

*Amerikan kaynakları*

Savigliano, *Tango and the political Economy of Passion*, West View, ABD, 1995.

*Almanca kaynaklar*

Allebrand, *Tango, Nostalgie und Abschied*, Bdd Honnef, Horlemann, 1998, 176 s.

Hanna Gabriela, *Así bailaban el tango*, Berlin, Metro Verlag, 1993, 160 s.
Janke Eberhard, *Tango, die Berührung*, Giessen, Focus, 1984.
*Melancholie der Vorstadt: Tango*, Berlin, Frölich-Kaufmann, 1982, resimli, 264 s. Rappmann Rainer, Albrecht Walter (yay. haz.), *Tango, Obsession, Passion*, Wangen/Allgäu, 1997, 148 s.
Reichardt Dieter, *Tango*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1984.
*Tango, Du*, İsviçre, 1997.

*Fransızca kaynaklar*

Apprill Christophe, *Le tango argentin en France*, Paris, Anthropos, 1998.
Boulanger Jacques, *De la walze au tango, la danse mondaine du Premier Empire à nos jours*, resimli, Paris, A l'enseigne du masque d'or, Devambez, 1920, 76 s., tango üzerine çok fazla bilgi yoktur. Ama başlıkta tangonun geçtiği ilk Fransızca kitap olma özelliğine sahiptir. Çok güzel resimler vardır.
Chenault Roger, *Tango argentin dansé, notions fondamentales* (yazarın editörlüğünde, 30, rue Baudin, 92400 Courbevoie), 1997.
Collier Simon, Cooper A., Azzi M. S., Martin R., *Tango* (fotoğraflar Ken Haas), Londra, Thames & Hudson, 1995; Fransızca tercüme Jacques Bosser, Paris, Ed. de La Martinière, 1995, 208 s., 250 resim. Referans eser.
Deluy Henri ve Yurkievich Saul, *Tango, une anthologie*, POL, Paris, 1988, 218 s.

Fléouter Claude, *Le tango de Buenos Aires*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1979, 134 s. Ernesto Rondo üzerine güzel sayfalar.

Hess Remi, *Le moment tango*, Paris, Anthropos, 1997, 316 s.

Hess Remi, *Les tangomaniaques*, Paris, Anthropos, 1998, 300 s.

*Le tango, hommage à Carlos Gardel*, Toulouse Uluslararası Kolokyumu, yay. haz.: Jean Andreu, Francis Cerdan, Anne-Marie Duffau, 22 katılımcı, Université de Toulouse-Le Mirail, Eché, 1984, 302 s.

Salas Horacio, *Le tango*, Ernesto Sabato'nun önsözü, Arles, Actes Sud, 1989, 358 s., Babel, Ed. de poche. Eserin tercümesi *El tango*, Buenos Aires, Editorial Planeta Argentina, 1986; 3. baskı, 1989, 342 s.

Monette Pierre, *Le guide du tango*, Syros/Alternatives-Triptyque, Paris-Montréal, 1991. Müzik konusunda zengin bir kitap.

Muñoz Isabel ve Pieiller Evelyne, *Tango*, Christian Caujolle'un önsözü, Paris, Plume, 1994. Olağanüstü fotoğraflar.

Pelinski Ramón, *Tango nomade*, Montréal. Belge halinde. 1995. 470 s. Bu eser tangonun dünya çapında yayılmasını ele almaktadır.

Thomas Jean-Luc, *Chemins du tango*, Biarritz, Atlantica. 1998, 328 s.

Weiland Alexandra, *Le tango à Paris*, Paris, Loris Talmart, 1996.

Yurkievich Saül, Havranek Annick, Deluy Henri, *Le Tango*, Action poétique, no 100, Yaz 1985, 80 s.

*Dansons* dergisi, 1990-1996, 21 sayı, 3 sayı tangoya ayrılmıştır. Her sayıda tangoyla ilgili bir bölüm bulunur.

*İtalyanca kaynaklar*

Lao Meri Franco, *Tempo di tango, La storia, lo sfondo sociale, i testi, i personaggi, la fortuna e il revival*, Milano, Bompiani, 1975, 226 s., resimli, cpa.
Lao Meri, *Voglia di tango, Storia et rito, personaggi e testi, fortuna e revival*, Milano, Sugarco, 1986, 300 s., resimli, cpa. Tangonun Avrupa'daki kabulüne dair mükemmel bir eser.
Lao Meri, *T come tango*, Melusina, Roma, 2. baskı, 1997, 328 s.

*Buenos Aires'te incelenebilecek kaynaklar*

Academia Porteña del Lunfardo'da bulunan akademik tebliğler, numara: 986, 1020, 1049, 1118, 1123, 1134, 1135, 1138, 1142, 1143, 1144, 1145, 1148, 1150, 1156, 1159, 1160, 1164, 1165, 1169, 1171, 1197.
*Buenos Aires Tangos* dergisi (1970-1986 arasında 32 sayı).
*Caras y Caretas* ve *Todo es Historia* dergileri.
*Tango XXI, revista de cultura* mecmuası, 1994'ten beri, aylık, yöneten Hector Oviedo, Hauzolan Editora, tel./faks 942-8820. Yazıişleri: Solis 306 1. "B", tel. 375-3602.

# TANGO

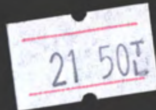
## REMI HESS

Türkçesi: IŞIK ERGÜDEN

**BUENOS AIRES'İN, BAŞKENTİN YİTİK VE SEFİH MAHALLESİ PALERMO'NUN TÜM HÜZNÜNÜ TAŞIYAN BİR MÜZİK TANGO. BİR MÜZİK OLMANIN DA ÖTESİNDE, LATİN AMERİKA KAYNAKLI BİR İNSANLIK MİRASININ EN GÖRKEMLİ, EN ETKİLEYİCİ RENKLERİNDEN BİRİ. KENDİ KÜLTÜREL COĞRAFYASI, KENDİ SOSYAL ARKAPLANI VE KENDİNE HAS EFSANELERİYLE MÜZİKAL BİR OLGU OLMANIN SINIRLARINI AŞAN TANGO, DÜNYA ÇAPINDA YARATTIĞI ETKİNİN BÜYÜKLÜĞÜYLE DE BİRÇOK TARİHSEL, SANATSAL VE AKADEMİK İNCELEMENİN KONUSU OLMUŞTUR. TÜRKÇE'DE BULUNABİLECEK ENDER TANGO ARAŞTIRMALARINDAN BİRİ OLAN BU ÇALIŞMA, BU BENZERSİZ TÜRÜN KAYNAKLARINAGÖTÜREN HEYECAN VERİCİ BİR İNCELEME.**

Kültür Kitaplığı: 63; Sanat: 8





9 789752 983014

D